الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييرًا جذريًا على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائمًا بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن نغير من حاضرها الراهن لتصنع غدًا أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

أثر عناصر التشكيل الفنى على سينوغرافيا العرض المسرحى

إن السينوغرافيا فن المناظر المسرحية هو فن شامل لفنون مختلفة، فهو يجمع بين فن الديكور المسرحي وفن الملابس المسرحية، وفن الإضاءة، وهو الإطار المرئى للعرض المسرحي، والمعادل التشكيلى لمضمون المسرحية. إن مصمم المناظر المسرحية هو المسؤول عن تخطيط المشهد المسرحى ومعالجة الفراغ المسرحى معالجة درامية وخلق الجو العام للعرض المسرحى بما فيها الإيحاء بالزمن والمكان، بهدف إبراز مضمون النص بشكل مرئى يتفاعل معه الجمهور بصوره تلقائية. وهذا ما يميز العرض المسرحى عن باقى الأشكال الفنية، حيث التفاعل المباشر مع الجمهور، والمصمم المسرحى يستخدم جميع أدوات العرض المسرحى المتاحة لتحفيز هذا التفاعل ويساهم على زيادة التعبير والوصول لأهداف المسرحية.

وليد حسن سراب | الكويت

ولخلق هذا العالم المحيط بأحداث العرض المسرحى وإبراز مضمون المسرحية فإن المصمم المسرحى يستخدم أدوات العرض المسرحى. حيث تكمن عناصر التشكيل الفني فى هذه الأدوات العرض المسرحى داخل الفضاء المسرحى، من ديكور، وإضاءة، وأزياء مسرحية، وحركة الممثلين. وتكمن قوة المصمم المسرحى فى كيفية استخدام هذه الأدوات وإبراز العناصر التشكيلية والعلاقات فيما بينها كالاتزان، الإيقاع، التجانس والتباين...إلخ.

ومن خلال الدراسة التاريخية للمسرح ترى إن ارتباط التشكيل بالمسرح ارتباطًا وثيقًا، منذ العهد الإغريقى والرومانى حيث إن هذه العلاقة متنوعة ومتباينة وتختلف من حضارة إلى أخرى حيث بدأت بالحائط ذو الفتحات الثلاث إلى المنظور الهندسى وانتشار فن المناظر فى أوروبا مما أدى إلى الإيهام بالواقعية على المسرح إلى الاتجاهات التعبيرية التى ارتبطت بالحركات التشكيلية مثل التكعيبية، إلى أن نشأت المسارح البعيدة عن الواقعية ذات الاتجاهات الفنية المختلفة مثل العبثية.

تكمن مشكلة البحث داخل الإطار المنهجى للبحث عن رؤية حديثة علمية للربط بين دراسة العناصر والأسس المنظمة لها فى الشكل الفنى وأسس التصميم وأثره على السينوغرافيا

المسرح ومدى أهمية ربط تلك العناصر الفنية التشكيلية على خشبة المسرح

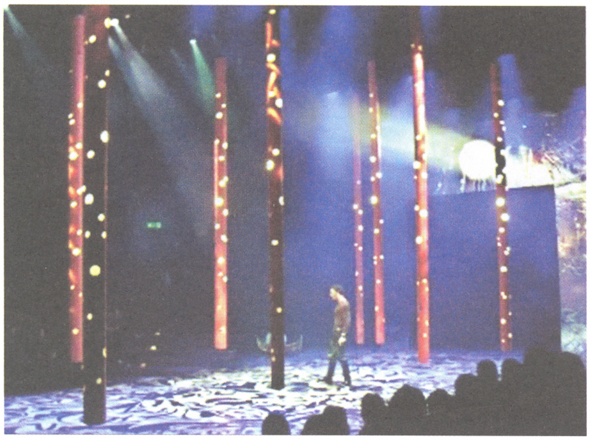
البحث فى عناصر الشكل الفنى مثل الخط، الشكل، اللون، القيمة، الظل، الملمس، الحيز والأسس المنظمة لهذه العناصر مثل الوحدة، التوازن، البيان والانسجام، الفوضى، التكرار والإيقاع، والحركة وأثرها على تصميم السينوغرافيا.

عناصر الشكل

الخط

وهو المسار بين نقطتين، الخط يمكن أن يكون مستقيمًا، منحنيًا، أفقيًا، عاموديًا أو قطريًا. ويمكن أن يختلف سمكه ولونه ودرجته. وهو يعمل على تقسيم الفراغ، تحديد الأشكال، كما إنه يعطى إحساسًا بالاتجاه والحركة. إن الخطوط من خلال مساراتها تعبر عن دلالات مختلفة، فالخطوط الأفقية مثلاً في التكوين أو التصميم تشعر المشاهد بالثبات والراحة والهدوء والاستقرار. الخطوط الرأسية تعطى رمزاً للقوى النامية أو الرفعة أو السمو أو الشموخ والعظمة والوقار .ولهذا فإن الخط الأفقي والرأسي هو إلقاء بين قوتين في اتجاهين متعارضين وربما يكون ذلك مرجعه إلى أن الخط الرأسي بحكم تعبيره عن الجاذبية الأرضية والخط الأفقي بحكم تعبيره عن الاستقرار يلعبان دوراً في إثارة الإحساس بالتوازن في القوى .كما أن الخطوط المنحنية تتميز بالوداعة والرقة والسماحة ولكن عندما تصل زيادة الخطوط المنحنية والاستدارة سواء في الخطوط أو تحديد المساحات والكتل زيادة كبيرة قد تعطي معنى الاسترخاء والضعف، على العكس عند استخدام الخطوط العامودية في التصميم بشكل متكرر يزيد الإحساس بالقوة والصلابة. والخطوط المائلة تثير حالة من الترقب والتوتر. وإذا تم وضع مجموعة من الخطوط ذات الخصائص المختلفة أو المتشابهة مع بعضها البعض بالعرض أو بالطول، فإنها ستنتج مناطق مدلولات معينة. ونتيجة لذلك يمكن لهذه المدلولات أو القيم أن تصف الأجسام، الأشكال والمساحة وحتى التعبيرات العاطفية، والنفسية والدرامية.

ومن خلال القيمة التشكيلية للخطوط نجد أن على المصمم المسرحى توظيف هذه المميزات والخصائص الهامة فى إبداعات تثير كثيراً من المعاني التي تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر الحركي فيما يخدم هدف العمل الفني .كما هو الحال فى المذهب التجريدى فى المسرح التى كانت تستخدم الخطوط المبسطة لإظهار قيمة المظهر البسيط بطريقة مبتدعة. ويمكن للخطوط أن تلعب دوراً كبيراً فى المسرح لما لها من دلالات مرئية، فمن خلالها يمكن أن تعبر عن "اللحظة بين الهدوء والهيجان". أو إنها اللحظة بين الحب والكره أو الفقر والغنى. كما هو الحال فى مسرحية Midsummer Night Dream والذى استخدم فيها المصمم الروسى دانيلا كوروجودسكى الخطوط بشكلٍ واضح لإبراز مضمون المسرحية (شكل١)



الشكل رقم (١)

الشكل

كان أكثر تعقيداً من الخط، وهو المنطقة التي تتضمن جميع العناصر من قيمة، وملمس، ولون محدد بحدود معروفة، أو أي خليط من هذه العناصر. والأشكال إما أن تكون مسطحة (ثنائية الأبعاد) أو مجسمة (ثلاثية الأبعاد). فالشكل يمكن أن يبرز من محيطه أو يمتزج تدريجيًا حتى لا يصبح كمنطقة محددة. فالأجزاء الخارجية للون أو القيمة يمكن أن يتم تحديدها أو يمكن رسم خط مستقيم يحدد حوافها وأطرافها.

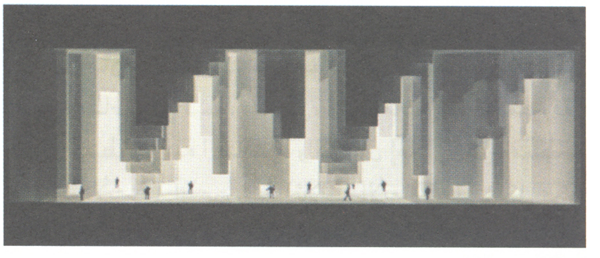
هنالك نوعين من الأشكال، أحدهما شكل الجزيئات الحيوية وهو نتيجة لحركة القوى الطبيعية المكونة للأشكال الطبيعية التي يتم تشكيلها في أشكال مستديرة كالسحب أو الحجارة أو أوراق الأشجار. ومصطلح الـ "biomorphic" هو مصطلح أحيائي للدراسات التي تتم في الأعضاء التي تتشكل من العناصر كالفيروسات والأميبيا التي أدت إلى وصف الأشكال ذات الخطوط أو الأضلاع المنحنية في الفنون. ويمكن

أن يدل استخدام الأشكال البايومورفية على إمكانية الحياة. ويهتم السرياليون في الأشكال البايومورفية لكي تمثل عملية استكشاف تجليات العقل الباطن، كما في الأحلام (شكل٢).

ومن جهة أخرى، تكون للأشكال الهندسية جودة الاختراع البشري الدقيق، وبالتالي فهي غالبا ما تكون جافة وخشنة. أما التكعيبيون فقد استخدموا الأشكال الهندسية لدعم عملية قيامهم بتحليل واستصلاح الطبيعة (شكل٣). ويسهل التفريق بين الأشكال البايومورفية والأشكال الهندسية نظراً للاختلافات والفوارق الكبيرة بينها.



الشكل رقم (٢)



الشكل رقم (٣)

والشكل في المسرح هو التصميم الفني الذي ينتجه المصمم المسرحي والتي يقع فيها مضمون المسرحية. والتي يمكن أن تكون تمثيلاً شعريًا ولكن بشكل مرئي. فالتصميم يقدم شرحًا وتفسيراً مرئيًا لرسالة المسرحية وينقل ذلك المعنى إلى الجمهور بشكل مرئي. وفي المسرح، تشبه عملية سرد القصة القيادة بين نقطتين من خلال نقل الجمهور من خلفيته الثقافية العامة إلى الفكرة العامة للمسرحية. وهنا، يكون التصميم هو الوسيلة المستخدمة في عملية النقل. وتنطوي عملية سرد القصة على الكثير من العناصر بما في ذلك الرسالة المتأصلة الكامنة وراء النص المكتوب والخلفية التاريخية للجمهور.

اللون:

هو نتاج للاستجابة المرئية لانعكاس أشعة الضوء من السطح. وكل لون من ألوان الطيف، كالأحمر أو الأصفر أو الأزرق، يكون لها شعاعًا ضوئيًا مختلفًا من حيث السرعة والطول الموجي. أما اللون الأسود والأبيض والرمادي فليس لهم نفس الخصائص التي تتمتع بها ألوان الطيف وبالتالي تسمى الألوان المحايدة. فاللون الأسود يمتص كافة الألوان واللون الأبيض يعكس كافة أمواج الألوان أما اللون الرمادي فيعكس جزء من كافة أمواج الألوان. ويشير تدرج اللون إلى الطول الموجي للون الذي يميزه عن الألوان الأخرى، فاللون غير مطلق بل يمثل العلاقة بين لون السطح ودرجة أشعة الضوء الساقطة عليه. وبالتالي يتغير تدرج اللون عن طريق خلط الألوان. فمثلا، إذا خلطنا اللون الأزرق مع الأصفر سيعطينا طول موجي جديد يسمى الأخضر. والألوان الرئيسة هي: الأصفر والأحمر والأزرق لأن هذه الألوان لا يمكن تشكيلها عن طريق الخلط. فإذا خلطنا هذه الألوان الأساسية الثلاثة معا فإننا سنجعلها محايدة وبالتالي سينتج عنها اللون المحايد الرمادي. أما الألوان الثانوية فهي: الأخضر والبرتقالي والبنفسجي وهي نتاج لخلط أي لونين أساسيين. فإذا خلطنا لونين أساسيين متقاربين مع لون ثانوي فسنحصل على ألوان متوسطة، وُتعتبر الألوان المتوسطة غير محدودة وذلك نظراً للنسبة الموجودة في كميات الألوان الأساسية والثانوية المستخدمة فيها.

واللون له خاصية قوية في الفن لأن لها تأثير فوري على ردة الفعل العاطفية لدينا ولها القدرة على خلق الحالة لكي ترمز للأفكار وتستوفي رغباتنا الجمالية. ولهذا يبرز دور اللون من خلال الإضاءة المسرحية لما لها من تأثير واضح في التعبير من خلال التركيز على العناصر العاطفية كالأمل والخوف والرحمة والاستسلام والنشوة. السعادة ، القلق، والحزن عن طريق تمازج الألوان ودرجتها. وتوزيع البقع الضوئية وأشكالها. إن الإضاءة تلعب دوراً مهمًا في التصميم المسرحي. فهي تضئ المسرح بما فيها من ممثلين، وتخلق الجو العام للعرض المسرحي. فاللون من خلال الإضاءة المسرحية له ثلاثة أبعاد، وله عمق وحدود محددة، حتى يتحرك الممثلون إلى داخله أو خارجه لإحداث دلالة معينة. فهو يتحكم في الحركة ويعرّفها. علاوة

على ذلك، فإن الضوء يحدد الشكل وبالتالي تنكمش خشبة المسرح أو تتسع من خلال تذبذب الإضاءة. فالضوء يمكن أن يعمل على توحيد طريقة تصميم خشبة المسرح وذلك باستخدام مميزات تسليط الأضواء والظلال والتوازن بين التركيز والانتشار.

وهناك نوعين من الإضاءة، إضاءة مباشرة مثل الشمس أو لمبة الإضاءة. والإضاءة غير المباشرة كانعكاس الإضاءة أو الإضاءة العامة. والإضاءة المسرحية تتحكم بأربعة عناصر: الكثافة، اللون، المكان على خشبة المسرح، والحركة -المتغيرات المرئية للعناصر الثلاثة الأولى. وهذه العناصر الأربعة تستخدم للوصول إلى الرؤيا البصرية، والترتيب العام للإضاءة، انسجام الألوان والظلال، ، والإيحاء بالشكل الخارجي للممثل و قطع الديكور داخل منطقة الإضاءة. (شكل ٤)



الشكل رقم (٤)

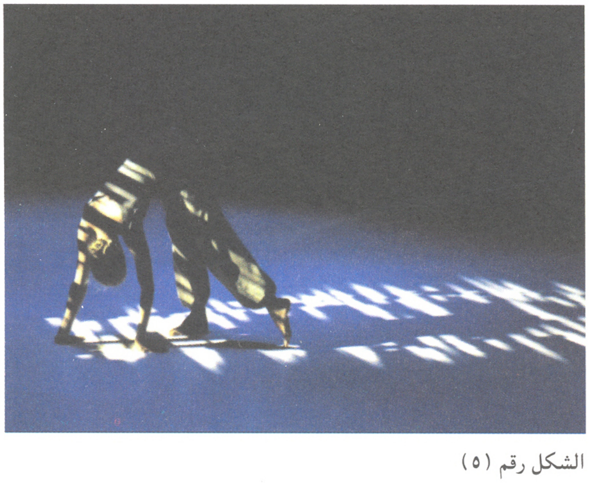
القيمة

القيمة والتي أيضًا تسمى درجة لون، الظل، السطوع أو حتى اللون لأنها مرتبطة مع العناصر الأخرى للأشكال، تمثل العلاقة بين جزء واحد من الشكل والأجزاء الأخرى من حيث الإضاءة والظلمة. كما يمكن وصفها أيضًا بأنها "درجة نسبية من الإضاءة أو الظلمة التي تسلط على منطقة ما بموجب كمية الضوء المنعكسة منها"(١) على سبيل المثال، فكل سطح له ملاحظة مختلفة للضوء، كالسطح الكروي، الذي يكون فيه شكل الضوء ينساب بشكل متساوي من الإضاءة إلى الظلمة، أو السطح الزاوي الذي يوضح تباينات فجائية لمدلولات وقيم الإضاءة والعتمة.

وأيضا يمكن وصفها بكمية الضوء التي يعكسها اللون مثل مدى سطوع أو عتمة اللون. إنها نتاج لخلط درجة من درجات اللون مع اللون الأسود أو الأبيض. أما الكثافة فهي نوعية الضوء في اللون أو درجة من اللون كدرجة اللون الخفيفة أو الداكنة. إنها تمثل صفاء الأمواج الخفيفة المنعكسة من الصبغة. على سبيل المثال، إن الصبغة التي تعكس فقط أشعة الضوء الحمراء هي عبارة عن اللون الأحمر الكثيف، لكن إذا انعكست أيضا أي من الأشعة الخضراء المكملة، فإن سطوع اللون الأحمر سيكون باهتًا. وفى المسرح يستغل عنصر القيمة من خلال الإضاءة المسرحية لخلق الجو العام للمشهد، الإيهام بالبعد بشكل أكبر من الواقع، والتأكيد على بعض القطع الديكوريه أو ابهاتها، حتى الممثلين أنفسهم، وكذلك يستخدم عنصر القيمة لإبراز اللحظات الدرامية من خلال التباين في الألوان وسطوعها.

الظل

هو نتاج لوضع جسم ما بين مصدر الضوء والسطح. فشكل الظل يتوقف على حجم وموقع كل من مصدر الضوء وحجم وشكل الجسم الذي يقع بينهما وكذلك خصائص السطح الذي سينعكس عليه الضوء. ففي الفنون، تستخدم الظلال أحيانا للدلالة على ظروف الوضع المعين. ويستخدم مصممو المسرح الظلال لتقوية وتعزيز فعالية نمط التصميم وللتعبير عن حالة أو مزاج معين. فعلى سبيل المثال، إن هيمنة أو تفوق الأماكن المظلمة يمكن أن ينشئ جو عابس أو غامض أو درامي أو يهدد بالخطر. ومن جهة أخرى، فإن الضوء يمكن أن تنتج عنه تأثيرات معاكسة تماما مليئة بالسعادة والفرح والحبور(شكل٥)

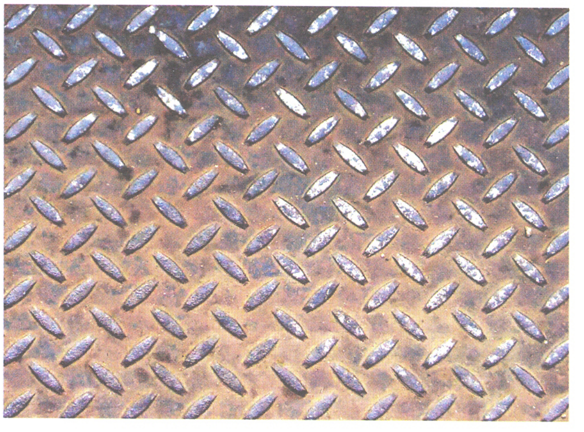


الشكل رقم (٥)

ولذلك فإن الضوء والظل فى التصميم المسرحى متساويان في الأهمية ولعل هذا المبدأ يشكل الأهمية القصوى التي يخلقها الضوء على خشبة المسرح بوصفه لا يتحدد بمجال الرؤية بل يتسع ليتمثل بمدلولات من شأنها أن تخصص قدراً كبيراً من المعنى يضيف للعرض توليفات لونية وضوئية وكتلية.

الملمس

الملمس أو البنية فهو يمثل خاصية سطح المادة التي يمكن فهمها وإدراكها عن طريق اللمس الإيهام باللمس. وهنالك عمليتين حسيتين يمكن أن تدركان البنية التركيبية في آن معًا، إحداهما العملية الحسية التي تتم عن طريق التعرف على تصوير الفنان لخصائص ونمط الشكل واللون والقيمة. أما العملية الأخرى فهي عن طريق التجربة والإحساس باللمس. (شكل٦)



الشكل رقم (٦)

وعندما تكون البنية من ضمن خصائص الشيء، كالجلد أو القماش أو الحجر، فهذا يمثل دافعًا ومحفزاً للفنان. وهنالك تقنيات لمحاكاة البنية مثل تقنية Papier Colle والتي تمثل فيها بعض قصاصات الورق عدد من البنيات التركيبية التي تسلط على الصورة لإثراء أماكن محددة. أما تقنية Trompe l`oeil فتتضمن استنساخ الطبيعة بدقة متناهية إلى درجة يمكن للشخص أن يعتقد بأن المادة التي تم تصويرها وكأنها أشكالاً طبيعية.

الحيز

هو المسافة المرحلية بين النقاط المعادة التأسيس. وهنالك نوعين من المسافة: النوع الأول هو المفهوم أو الفكرة الحيزية الديكورية والتي تعني السطح بدون عمق. فهو يمثل العلاقات المرحلية بين العناصر المرئية من حيث بعدين اثنين. أما النوع الآخر فهو الفكرة الحيزية التشكيلية والتي تنطبق على كافة الصور التي تمثل خصائص البعد الثالث. فالفنان يوظف عناصره المرئية لتحقيق الإيهام بوجود علاقات في العمق. أما الأشكال أو الأحجام الصلبة، والتي تمثل كمية الحيز الذي تشغله الكتلة أو الجسم، فتعبر عن نفسها عن طريق الحيز الثلاثي الأبعاد ويصبح جزء منها. والفراغ المسرحى هو فضاء ثلاثي الأبعاد، تختلف باختلاف المسرح فهناك المسرح العلبة الإيطالية التقليدى، والمسرح الدوار وغيرها من المسارح المختلفة، ولها إطار محدد فهناك "البراسينيوم" الذى يفصل منطقة التمثيل عن مكان الجمهور، وسقف أو الشواية وتثبت بها أجهزة الإضاءة والأدوات التى تحرك قطع الديكور بشكل أفقى. البراقع الستائر أعلى خشبة المسرح محددة ارتفاع المنظر المسرحى. الكواليس وهى الستائر الجانبية التى تحدد عرض المنظر المسرحى. هناك نوعان من الفضاء المسرحى: الفضاء الإيجابى وهو عبارة عن قطع الديكور وحركتها من الأجناب أو من الأعلى، والتجهيزات المسرحية الأخرى، والفضاء السلبى وهو الفضاء المفتوح وتشمل مكان التمثيل المواجه للجمهور، أو ما يشغله الممثلون (حركة الممثلون).

واختلاف العمق والاتساع أمر مؤثر على التشكيل الفنى على خشبة المسرح، حيث يتحرك الممثل بإهتمام في خطوات محسوبة، إن المصمم المسرحى يميل لاستخدام الإيهام لمحاكاة البيئة مثل الواقع لتكوين خشبة مسرح أقل حجمًا تبدو أكبر من حجمها الحقيقي وذلك بإعطاء الإيهام بالعمق والحيز والارتفاع وذلك باستخدام أساليب التصميم كمفهوم المنظور الوهمى في تصميمه أو ينزع حتى إلى تغيير شكل خشبة المسرح. وكذلك سقف المسرح الذى عادة ما يكون مجهزاً بالشواية التى تساعد على تغير قطع الديكور بشكل أفقى. كما أن جسد الممثل وحركته يقع ضمن إهتمام المصمم حيث يخطط لتشكيلات وتحركات الممثلين بما يتوافق مع متطلبات المشهد المسرحى.

الأسس المنظمة للشكل الفنى

إن النظر إلى مكونات الشكل ليس كافيا لتحديد مظهره بل من المهم النظر إلى العلاقة بين هذه العناصر لأن العلاقات بين هذه العناصر تحكمها قواعد أو مبادئ التركيب كالتوازن والإيقاع والهيمنة والانسجام ... إلخ، بالرغم من أن هذه المبادئ هي العناصر الإرشادية لطريقة تنظيم الشكل

ولكنها ليست قواعد عقائدية. ونظراً لأن بعض الفنانين الذين يستخدمون هذا المبدأ يعتبرون أكثر وعيًا أو منطقًا من الآخرين، وإلا فإن العمل الفني سيصبح فاقداً للروح. ويتفق الناس على أن موضع الجمال في الفن يكمن في المبادئ الأساسية التي تعطي للشكل ترتيبه. فيما يلي بعض الأوصاف لهذه القواعد:

الوحدة

تجانس العناصر المستخدمة فى العمل الفنى ولا يعني ذلك التشابه بين كل أجزاء العمل الفني بل يمكن أن يكون هناك كثير من الاختلاف بين تلك الأجزاء، ولكن يجب أن تتجمع هذه الأجزاء معا فتصبح كتلة واحدة متماسكه ذلك من خلال علاقة أجزاء العمل الفنى ببعضها البعض وعلاقة كل جزء منها بالكل. كذلك السينوغرافيا ما هو إلا تطويع العناصر التشكيلية لفن الديكور والأزياء والإضاءة وتعاملها مع النص الدرامى. وعلى فنانى التخصصات الثلاثة أن يتعاونوا فيما بينهم لإنتاج رؤية فنية واحدة، تعكس فكرة المؤلف وتعاون مخرج العرض على إبداع رؤيته الإخراجية بكافة الوسائل البصرية والسمعية ليحقق فيما يسمى بالرؤية السينوغرافية.

التوازن

"التوازن هو الشعور بالمساواة في الوزن أو الإهتمام أو الانجذاب لمختلف العناصر المرئية في العمل الفني كوسيلة لتحقيق الوحدة العضوية"(٢). إنه يوحي بتوازن عناصر الجاذبية بين كافة أجزاء العمل. وكما هى الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة. ومع ذلك، فإن موضع وحجم ونسبة ونوع واتجاه هذه العناصر هي عبارة عن عوامل تحقق التوازن للشكل. وهناك توازن المتماثل ويكون طرفى التصميم متطابقان كلية، وتوازن غير المتماثل أى دون تطابق طرفي التصميم ولكن عن طريق توزيع أشكال التصميم باختلاف فى العناصر كاللون أو القيمة أو غيرها من العناصر. وهناك التوازن المحورى أى أن أشكال التكوين تكون حول بقعة معينة فى التصميم. فالتوازن شعور حسى عند الإنسان يعتمد على الحكم المرئي للمراقب الذي يبنى على الخبرة السابقة والمعرفة بمبادئ الفيزياء. (شكل٧)

النموذج النمطى

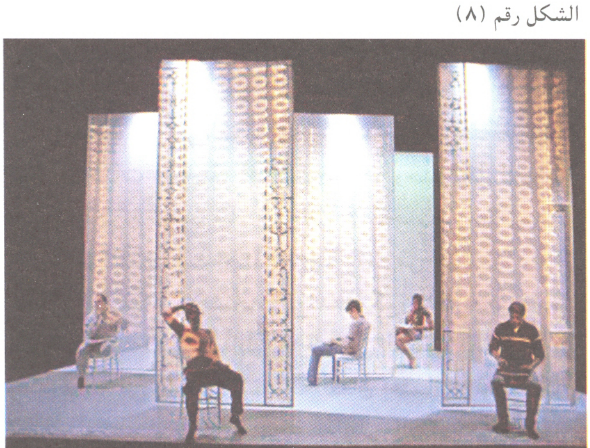
"هو التركيز الواضح على بعض علاقات الشكل المرئي وبعض الحركات الاتجاهية ضمن المجال المرئي". إنه تكرار لبعض العلاقات بين العناصر المرئية. فعلى سبيل المثال، إن النمط أو النموذج يعطي الطبيعة درجة أعلى من التعقيد تمنعنا من وصف الأشجار أو اللهب لأن عدد قياسات طول النموذج يُعتبر غير متناهي. إنها عملية لتقليل المعلومات: إسناد الأنماط المرئية أو المنطقية للفئات بناءاً على ملامح هذه الأنماط والعلاقات فيما بينها. تتضمن مراحل الاعتراف بالنمط قياس الجسم لتحديد الاتجاهات أو الميول المميزة واستخلاص ملامح الاتجاهات التعريفية وإسناد الجسم لفئة معينة ضمن هذه الملامح (الشكلان



الشكل رقم (٧)



الشكل رقم (٨)



الشكل رقم (٩)

٨-٩).

التباين والانسجام

إن استخدام التباين والانسجام فى السينوغرافيا مهم لإبراز مضمون المسرحية بشكل بصرى، واللحظات الدرامية المؤثرة فى المسرحية، فلا وجود للفرح دون الحزن، ولا الفقير دون الغني، ولا الخير دون الشر، ولا الحب دون الكراهية. وعلى مصمم الديكور إبراز أو تأكيد هذه التباينات آنفة الذكر. يوجد التباين عندما يكون الاختلاف واضح بين تأثيرين تتم مقارنتهما مع بعضهم البعض. وعندما تصل هذه الاختلافات إلى درجتها القصوى، فنحن نتكلم عن تباين قطرى أو قطبى. وهكذا فإن التأثيرات مثل كبير -صغير، أبيض -أسود، بارد -دافئ، وفي حالتها القصوى هي تباينات قطبية. إن أجهزة الإحساس لدينا تعمل فقط بواسطة المقارنة ولذلك فإن العين تقبل مفهوم أن هذا الخط طويل إذا تم مقارنته مع خط ثاني أقصر منه ونفس الخط يُعتبر قصيراً إذا ما تم مقارنته مع خط آخر أطول منه وتأثيرات الألوان تتم تركيزها أو تصنيفها بشكلٍ مشابه تماماً إذا ما قورنت مع ألوان أخرى.

وعندما نلاحظ الخصائص المختلفة لتأثيرات الألوان نستطيع اكتشاف عدة أنواع من هذه التباينات وهي جداً مختلفة عن بعضها البعض، بحيث يتوجب دراسة كل منها، حيث كل منها فريد ومتميز في صفاته وقيمته الفنية فهناك تباين المظهر، تباين الغامق والفاتح، تباين الدافئ والبارد، تباين مكمل. تباين متزامن. تباين درجة الإشباع، تباين الامتداد، وقد ساعدت هذه الخاصية فى تخلق المدارس الفنية ذات الرؤى المختلفة كالرؤية التعبيرية والرمزية والتكعيبية وغيرها، وكلها مجتمعة مع بعضها البعض تشكل وتؤلف مصدر تصميم اللون.

ويتم تطوير العمل الفني الجيد من كل متحد يكون نتاجا لوحدات متباينة. "فالانسجام هو وحدة لكل العناصر المرئية المكونة لمركب ما. ويتحقق الانسجام من خلال تكرار الخصائص المتشابهة أو المتماثلة"(٣) ومن جهة أخرى، إن التباين هو عكس الانسجام. فعندما يكون الشيء منسجمًا، يقوم الفنان بتجميع العناصر المرئية في التنظيم معًا في وحدة واحدة. أما في التباين فيضيف الفنان إهتمامًا لذلك الكل. فمثلاً، الانسجام يحتاج للمحافظة على التباين في الشكل، فشكل الفن يعتمد على التوازن بين الانسجام والتباين. إن إحدى الملاحظات القديمة للطبيعة هي الوحدة في الانسجام والتباين، على سبيل المثال، في الكتلة الثلجية يكون كل شيء مختلف لكنها تتحد من خلال شكلها السداسي الأساسي. أيضًا نفس المبدأ في الزهور أو حشد منها. وقد قام جي. دي. بيركهوف بتطوير نظرية قياس الجمال بناءًا على هذا المفهوم والتي سميت بنظرية الترتيب في التعقيد. فقياس القيمة الجمالية تكمن في النسبية المباشرة للترتيب في تناسب عكسي مع التعقيد. والأهم من ذلك، أن العلم، طبقا للعالم جى. برونووسكي، يسعى لاكتشاف الوحدة في التباين الواسع في الطبيعة. إن استخدام التباين له طريقتين: الأولى هي انسياب الفوارق المرئية، أو التباين من أجل الوصول إلى الوحدة. وثانيًا توسيع القوى المتساوية من حيث القوة. وكذلك يعمل الفنان



الشكل رقم (١٠)

بكلتا الطريقتين في آنٍ معا وبشكلٍ مثابر حتى يتم التوصل إلى حل مرضي. (شكل١٠)

الفوضى

وفي هذه الناحية، سيكون من المناسب أن نضيف نقطة أخرى للعلاقات بين عناصر الشكل. هذه النقطة غير مضمنة في معظم الكتب التي ألفت حول التصميم. إنها نظرية الفوضى التي تتناول التكرار والأجزاء. تكون لها عدة تفسيرات تأتي من مختلف المجالات العلمية مثل "الديناميكيات التي يتم إعتاقها أخيرا من مكبلات النظام والقدرة على التنبؤ" أو حتى في المعادلات الرياضية مثل: .$Zn + 1 = (Zn)$ فالفوضى تُعتبر بالغة التعقيد. في الماضي لم تكن هنالك معدات ذات تقنية عالية كالحاسب الآلي أو أن الأساليب الجديدة للبحث كانت غير موجودة لحل مسألة الفوضى. ولكن الآن وجد العلماء نموذجًا في كل نظام فوضى "فهم ينظرون إلى النظام الفوضوي كقطعة مهمة في لغز الحياة" كالقدر أو المصير أو السؤال: هل



الشكل رقم (١١)

الإنسان حر في هذه الحياة أم أنه يقع تحت سيطرة كونية حتمية؟ ولفهم ذلك، ينبغي علينا النظر في كيف أن الفوضى تعمل على ثلاثة مستويات: في الطبيعة، في الفن. (شكل١١).

أولاً وقبل كل شيء، الفوضى في الطبيعة توضح لنا درجة عالية من التعقيد تمنعنا من وصف الأشجار أو اللهب بطريقة هندسية لأن عدد قياسات أطوال النماذج تُعتبر غير متناهية، وهنا تتم الفوضى. ذلك هو الفرق بين الطبيعة والهندسة، حيث كل شيء يمثل مجالاً أو خطًا معينًا. وهذا تتمخض عنه فكرة الهيكلية وهي أسلوب للنظر إلى العلاقة بين أجزائها. علاوة على ذلك، إن الأشكال الجزئية والتي تُعتبر تمثيلاً بصريًا للحساب الرياضي الذي يجمعها بشكلٍ مرتب أو غير منظم مع درجة أعلى من التعقيد والتشابه الذاتي من خلال القياس، ويمكن البحث عن جماليات الطبيعة فنجد أن لديها نفس جودة الطبيعة. الآن العلوم الجزيئية تنظر للحدود على أنها هي المكان حيث "تفاعل الكمبيوتر يجعل الشكل يتغير".

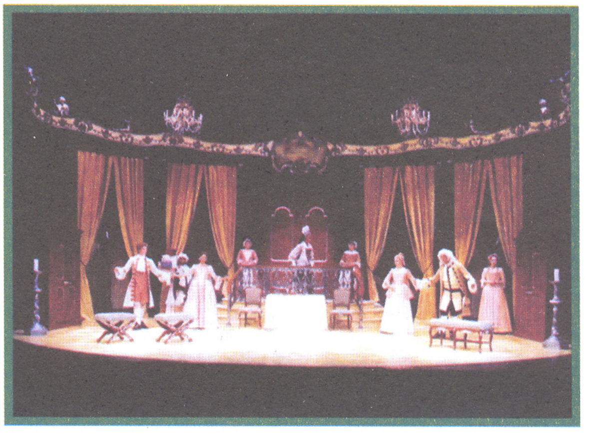
بجانب الفوضى في الطبيعة، ينبغي علينا النظر إلى الفوضى في الفن لأن الحدود، التي تلعب دوراً مهمًا في الفوضى، والنظرية الجديدة التي قدمها بروجوجنغ وستينجرز تقول: "تصل النظم إلى مستوى يكون فيه التذبذب ضمن النظام يؤثر على استقراره، وهذه النقطة أو الفرصة تعمل ضمن الفوضى وتدفع النظام إلى اتجاه آخر جديد حيث الحتمية تسيطر عليها مجدداً إلى أن تظهر نقطة أخرى من عدم التوازن". وذلك هو الاتجاه الذي يسير فيه الفنان قبل أن ينشئ أو ينتج فنه الخاص به، سواء كان عبارة عن عمل فني أو موسيقي، أو رسم أو شعر. فالفوضى تلعب دوراً كبيراً في ذلك الإجراء وذلك بدعم من الجزء غير الواعي من الدماغ، والذي ينشئ "ارتباطات غريبة تكون شعرية وغير متوقعة" حيث يلعب المجاز دوراً كبيراً.

ومن خلال هذه المستويات يمكن أن ندرك أن الفوضى تمثل مصدراً جيداً للفن الذي يمكن دائمًا أن يُعيد ابتكار مفاهيم وأفكار جديدة للجمال. فضلاً عن ذلك، نجدها قابلة للتطبيق في أي مجال فني. وأي عملية خلق وإبداع تبدأ بالفوضى سواء كانت تنتهي بعمل فني فوضوي أو بغير ذلك.

وفي الإنتاج المسرحي حيث يكون كل شيء مجدولاً. ومنذ بداية عملية الإبداع والابتكار، كالميزانية ويوم الافتتاح، يفقد الفنان بعض إبداعه الفوضوي، لأن التوتر بين النظام والفوضى سيتلاشى، ومن ثم تصبح الدلالات المسرحية في وضع أكثر ضعفًا. بالإضافة إلى ذلك، هل يمكن للجمهور أن يتأثر بغرض الدلالة الذي يحسه الفنان؟ لأن الدلالة ليس من الضرورة أن تكون منطقية، لكنه إذا كان يخدم غرضا عقلانيا، سيكون له تأثير بليغ على المستوى الوجداني. علاوة على ذلك، يمكن للجمهور أن يسمح للدلالة على المسرح أن تمر عبر عقلهم الواعي من خلال العاطفة الفوضوية. وبالتالي إن مدى التعاون بين الفنان والجمهور هو الذي يتولى هذه المخاطر. تكون الفوضى مهمة للغاية للمصممين المسرحيين. فالحدود تمثل نقطة التقاطع بين لونين، اللون بين الأشكال الإيجابية والسلبية، و"شكل الجدران والدائرة". كما يدرك مصممو المسرح أيضا تأثيرات التشابه الذاتي والعناصر والحدود. علاوة على ذلك، إذا أخذنا عنصر الفوضى من الطبيعة إلى التصميم سيكون لدينا تصميم فعال جداً. وعندما نعود إلى سؤالنا السابق: هل الإنسان حر في هذه الحياة أم أنه يقع تحت سيطرة كونية حتمية؟ فإننا سننظر إلى ذلك كحد بين التحديد والإرادة الحرة.

التكرار والإيقاع

وهو تكرار لخط أو الشكل الواحد، يركز على الوحدة البصرية مرة تلو الأخرى للاعتراف بالنموذج أو النمط. "التكرار لا يعني الاستنساخ المتطابق ولكنها تعني فعلاً التشابه أو ما يشبه التشابه. بعض الاختلافات في الأجزاء المتكررة تضيف اهتمامًا جاذبًا للنمط و ربما يكون مثيراً للتعب"(٤) (شكل١٢).



الشكل رقم (١٢)

أما الإيقاع فهو نتاج لعملية تكرار واستمرار التدفق أو الشعور بالحركة التي يتم التوصل لها بتكرار الخطوط أو المساحات أو الكتل التى قد تكون متماثلة أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، والتي يتم التحكم فيها من خلال التصميم. علاوة على ذلك، الإيقاع يعمل على قياس التقارب أو التماثل أو المساواة. فالإيقاع هو التواتر ومقياس متري أو حاري أو نبضي. فهي تأتي بقوة النظام التي تعطي الوحدة والتوازن للشكل. بالإضافة إلى ذلك، ومن أجل الإحساس بالإيقاع، يجب النظر إلى الشكل على أنه كل لا يتجزأ لأن الإيقاع ليس جزءا منفصلاً عن العمل الفني بل هو النمط الذي ينشئ العلاقة المنسجمة بين أجزاء العمل الفني، فالمنظر المسرحي يتضمن حركة إيقاعية بين كل مساحاته وتدرجات اللون وتوافق الإضاءة مع حركة وأداء الممثل على خشبة المسرح وتوافقاً طردياً مع البعد السينوغرافي، إن الإيقاع والقيم اللونية والإضاءة يجب أن تكون في توافق وانسجام مع كل ما يجري على الخشبة المسرحية، هنا تصبح عناصر الصورة البصرية موجودة على وحدات إيقاعية تفرض ذاتها على كل أجزاء المشهد المسرحي وبالتالي ينعكس هذا التكامل على العرض المسرحي كما أن لخطوط المنظر المسرحي إيقاعًا خاصاً بها يتناوب بين الخطوط المنحنية والمستقيمة والمنكسرة والمتعرجة بكونها توحي للمتلقي الإحساس الحركي داخل المنظر الثابت كما هو حال تدرجات الألوان بين الحارة والباردة والتي تؤثر سايكوفيزيولوجيا على مزاج المتلقي لتحيله إلى منطقة التفسير والتأويل وبذلك يكون المخرج والمصمم قد حققا معاً إيقاعا يقود الحالة النفسية وصولاً للاستجابة المثلى فالخطوط والألوان والأصوات بإيقاعاتها المثيرة يمكن أن تضفي حيوية على كل فتور نحس به. وكذلك خصائص الضوء وكثافته وانتشاره وتوزيعه يحقق إيقاعًا آخر، ولذلك فأن المسرح يستنفر كل قوى الضوء وزوايا سقوطه وتلوين أضواءه وتكويناته الضوئية في تلوين الفراغ بالنور لاسيما إن الرؤية في المسرح تقتضي أدق التنظيمات للمصابيح والمناظر المسرحية، بحيث تأتي إيقاعيًا لإثارة الإحساس بالدهشة والتأمل. وبهذا يُعد الضوء واللون والخطوط والمنظر التشكيلي داخل الصورة البصرية منعكس شرطي جمالي يؤكد وجود الإيقاع وتناغماته على مستوى المشهد المسرحي.

الحركة

إن الحركة فى المسرح هو المسار التى تتبعه أعيننا من خلال تنقلها من عنصر إلى آخر فى المشهد المسرحى، ويعتمد على التوزيع التشكيلى البصرى فى بناء الصورة التعبيرية الحية مما يؤدى إلى خلق صورة حرحية وبصرية متتالية. ويأتي من الإيهام بوضع وتهيئة وتشكيل العناصر المرئية، بما يمكن شد الانتباه لمركز القوة وقيادة العين للمساحات المثيرة، كاتجاهات الخطوط ومساراتها التى توحى بالحركة أو انسياب اللون داخل التكوين، والحركة توحى بالتوازن من عدمه حيث يدرك المتلقي



الشكل رقم (١٣)

الوضع النهائى للشكل الفنى. كما يمكن قراءة الأشكال الفنية من عدة اتجاهات تتأتى من الحاجة لتوظيف الأجزاء البصرية وتجميعها في صورة تسلسل واضح ومنطقي وإيقاعي. فضلاً عن ذلك، إن الحركة تعنى باستثمار كافة مجالات الشكل الفني حتى لا تكون هنالك مناطق خاملة. (شكل١٣).

الخاتمة

وعليه فإن المسرح هو شكل من أشكال الفن لأنه

يتضمن كافة العناصر المرئية من خطوط وأشكال، وقيمة ولون وظل وملمس، وحيز. وتستخدم نفس الأسس المنظمة لهذه العناصر لإبراز العرض المسرحي من الجو العام للمسرحية ولحظات درامية ومضمون المسرحية، ويمكننا إدراك هذه العناصر سواء كان ذلك بصورة بصرية أو درامية من خلال الأدوات المسرحية من فضاء مسرحى، إضاءة، الأزياء المسرحية وجسد وحركة الممثلين. ومن خلال هذه الأدوات المسرحية يمكننا إنشاء وابتكار الشكل الفنى للعرض المسرحى. ويراها الجمهور ككل أو شكل واحد لا يتجزأ، لما تعكسه من إحساس درامي علي الجمهور. وعلاوة على ذلك، المسرح الجيد هو عندما تتحد كافة هذه العناصر في العرض المسرحي.

ومن خلال التنسيق العام بين قطع الديكور (بما فيها خلفية المسرح) وأزياء وإضاءة وتشكيل جسد الممثل فى رؤية درامية يمكن أن تعطى لوحة فنية تشكيلية متكاملة.

بل أن المسرح يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يعطى لكل من هذه العناصر دلاله أعمق فى المعنى الإنسانى، بسبب ديناميكية المسرح وتغير العلاقات بين هذه العناصر بشكل مستمر بما يتوافق مع العمق الدرامي للنص المسرحى. فالضوء الأحمر والذي يوحى بالشر مثلا يمكن أن يتغير مدلوله عند إسقاطه على قطعة ديكور فى وضع معين، فيعطى إحساسا بالرومانسية. فالتحولات الديناميكية تعمل علي بعث الحياة لهذه العناصر الجامدة. حيث تتحول العناصر إلى محفزات لمشاعر الجمهور مما ينتج عنها تفاعلاً مع العرض المسرحى.

ولهذا فإنا نرى بسبب اشتراك الفن التشكيلى والعرض المسرحى لهذه العناصر فإن المسرح ارتبط مع تكون التيارات التشكيلية المختلفة مثل التعبيرية والعبثية كما كان لفنانى مدرسة الباوهاوس أثر واضح في تنمية الأفكار التكعيبية والتجريدية واستغلالها وتطويعها في الفن المسرحي. ولم يعد المنظر المسرحى يقلد ويحاكى الطبيعة فقط وإنما أصبح ذات دلالات إيحائية لمضمون النص الدرامى.

وأخيراً وبالرغم من أننا نقسم الشكل إلى أجزاء صغيرة ونحلل العلاقات بينها لكن لكي يكون لدينا الإحساس الحقيقي بالعمل الفني، يجب على الفنان استحضار هذه العناصر وجمعها في عنصر واحد. وينبغي علينا التفكير فيها بأنها شكل واحد وإلا فإننا سوف لن ندرك الإحساس والمعنى الحقيقي.

الهوامش

1- The Art of color, by Johannes Itten, 1973. Printed by John Wiley & Sons, INC, United States of America

٢- المصدر السابق

٣- المصدر السابق

٤- المصدر السابق

المراجع

1- What is Design, by Paul Jacques Grillo, 1960. Copy right 1960 by Theobald and Company, Chicago 2. Printed by Pool Bros., Inc., Chicago

2- Art Fundamentals Theory and Practice, by Otto G. Ocvirk, Robert O. Bone, Robert E. Stinson, and Philip R. Wigg. Fifth Printing, 1983. Wm. C. Brown Company Publishers. United States of America

3- The Art of color, by Johannes Itten, 1973. Printed by John Wiley & Sons, INC, United States of America

4- The Design of Everyday Things, by Dolanld A. Norman 1990. Copy right 1988 by Donald A. Norman

جسد الممثل بين الفعل والحركة في المكان والزمان

يعتمد الإنسان فى التعبير والتواصل على مجموعة من الأنماط السلوكية غير اللفظية Non-Verbal-Behavior، وقد تأتى هذه الأنماط غير اللغوية مصاحبة للتعبير اللغوى المنطوق كتدعيم له، أو لتوضيحه، أو تأكيده، كما يمكن أن تأتى مستقلة بذاتها لتحل محل اللغة المنطوقة، ومن الأنماط غير اللفظية التى يستخدمها الإنسان فى التواصل والتعبير الجسمانى Body expression، وهو ما يُطلق عليه فى علم اللغة Body Language، وفيه تقوم الإشارات والحركات والإيماءات بالتعبير- لاشعوريًا- عن المشاعر والانفعالات، ومن ثم، فإن لغة الجسد هى التى تحدد العلاقات المتبادلة بين البشر.

مدحت الكاشف | مصر

ليس ذلك فقط، بل أنها تُعد ظاهرة تكشف عن قوة التواصل بينهم وبين بعض من ناحية، وبينهم وبين باقى الكائنات الحية فى الكون من ناحية أخرى، وهى لغة تعتمد على مخزون من الخبرات والتصورات والذكريات والتجارب التى يتلقاها الإنسان عن طريق حواسه، واستجابته لكل المثيرات التى تتحدد عن طريق إدراكه ووعيه، ذلك الوعى الذى يمكن أن يتجاوز الحواس نفسها، ليتحول إلى نوع من المظاهر الثقافية والاجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، وبذلك يتحول الجسد الإنساني إلى أداة معرفية ذات بُعد ثقافى واجتماعي وربما تاريخى، كما أن هناك ثمة صلة وثيقة بين لغة الجسد وبين أفعال الحركة التى لابد وأن تحدث فى مكان معين، وخلال زمن محدد.

وفى فن الأداء التمثيلى -على اختلاف وسائطه بين المسرح والسينما والتليفزيون- نجد حضوراً متميزاً لقدرة الجسد على تقديم كل معقد من المعانى والرموز بوصفه الرمز المادى الرئيس، الذى يقدم دلالاته ومعانيه من خلال مظهره الخارجى، وأفعاله، وقدراته التلقائية أو الغريزية الفائقة فى التعبير عن المكان والزمان، وذلك من خلال تفاعله مع لغات العمل الفنى سواء كان مسرحية أو فيلمًا أو دراما تلفزيونية، وهو ما أكده "ميشيل فوكو" Michel Foucault بقوله: إن "الجسد هو السطح الذى تنقش عليه الأحداث نفسها، (وهو) الذى تقتفى آثاره اللغة ،وتقوضه الأفكار"(١)، وفضلاً عن ذلك، فإن الجسد

الإنسانى فى الحياة وفى الأداء التمثيلى يتم التعامل معه باعتباره متحركًا فى مجال زمانى ومكانى ما .

وعندما تعرض "أرسطو"(Aristotle ٣٢٢ -٢٨٤ ق م) للمحاكاة فى الفن الدرامى كان يُقصد بها الإنسان فى حالة فعل Action، ذلك الفعل الذى يتطلب منه أن يتمتع بخصائص جسمانية وانفعالية معينة، ولذا فقد أكد أن هذه المحاكاة تتم فى الدراما بنوعيها (التراجيديا والكوميديا) عن طريق عرض الشخصيات أثناء تلبسها للفعل، بل أنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكد أن هذه المحاكاة ليست فقط للفعل الإنسانى، ولكنها أيضا لكل العواطف البشرية التى يُعتبر الفعل شكلاً لها، فهى تتشكل وتنحت فى جسد الممثل من خلال أفعاله وسلوكياته وتصرفاته، والتى تكون إيماءاته وإشاراته وحركاته بل وأوضاعه، وكل ما من شأنه يكون مفردات لغته الجسدية، التى يتمكن من خلالها أن يصل إلى تحقيق هدفٍ ما ، وعليه، فإن هذا الفعل يمثل "تلك العلاقة التى تربط فاعلاً (وهو الممثل) بشيء ما (وهو المعنى الذى يريد إيصاله للمتلقى)، إنها حقيقة غائية محكومة بهدف يتماشى واحتياجات الفعل"(٢) ، مما يمكن معه القول أن الممثل بجسده يضطلع بمهمة تحقيق ذلك الهدف الذى يتكون من مجموعة من الدلالات المحددة والمقصود إيصالها إلى المتلقى من خلال سياق درامى معين، حيث تتحول مجموعة أفعال هذا الممثل إلى رموز Symbols تعتمل فى شعور ولا شعور المتلقى، الذى يحولها بدوره إلى معانٍ مقروءة، ومن ثم، يصبح هذا الفعل الذى أتى به الممثل هو غاية فى حد ذاته، حيث أعد خصيصًا لكى يصل لهذا المتلقى من خلال سلسلة متكاملة ولانهائية من الدلالات المتدفقة، وعليه يصبح فعل الجسد وعلاقاته الجدلية مع المكان والزمان فى حالة من الديمومة والصيرورة لا تتوقف إلا بتوقف الجسد عن الفعل، وهو الأمر الذى يجعل "إلمر رايس"(Rice Elmar ١٨٩٢-١٩٦٧م) يعتبر جسد الممثل هو "المسؤول الأول عن توصيل ما يدور فى ذهن الكاتب المسرحى من معانٍ إلى النظارة" (٣).

إشكالية مصطلح الفعل فى الدراسات اللغوية العربية:

لما كانت معظم دراستنا حول هذا الموضوع مستمدة من التجارب والدراسات والمؤلفات الغربية التى تتعرض للفعل وفق مفهوم لغوى لتحديد معنى الفعل، فنجد أنه لزامًا علينا أن نعرج بمزيد من التفصيل والإضافة إلى مفهوم الفعل فى الدراسات اللغوية العربية كنوع من إلقاء الضوء على هذا المفهوم الذى ربما يسهم فى وضع أسس علمية تنسيقية لممارسات الممثل العربى، حيث نجد أن علماء اللغة العربية قد أجمعوا على أن الفعل يدل على عناصر أساسية ثلاثة وهى (الحدث- الزمن- المكان)، إلا أنهم اختلفوا اختلافًا بينًا بشأن زمن الفعل، وهو ما يتضح لنا من خلال بعض تعريفات (الفعل) فى الدراسات اللغوية العربية، ومنها ما أتى به العالم النحوى "سيبويه"(٧٩٦- ٧٦٠ م) الذى قال: "...وأما الفعل فأمثلة أخذت لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون، ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع" (٤)، إن هذا التعريف يمنح (الفعل) الدلالات الآتية:

أولاً: إن الفعل مأخوذ من المصدر (وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء)، ويقصد بالأحداث: الأفعال الدالة على ذلك، مثل الضرب والقتل.....وما إلى ذلك.

ثانيًا: دلالة الفعل على الحدث (حيث يشترك الفعل مع مصدره فى مادة واحدة).

ثالثًا: دلالة الفعل على الزمن (وهو ما يهمنا فى هذه الدراسة)، حيث ينقسم الفعل من حيث الزمن إلى (ماضى) و(مضارع) و(أمر) فنقول: قتل، يقتل، أقتل، وضرب، يضرب، واضرب . وهكذا.

ويأتى تعريف العالم النحوى "الزجاجى" -أبو القاسم عبد الرحمن ابن إسحاق(؟- ٩٥٠م) ليؤكد على ذلك عندما قال: "والفعل ما دل على حدث وزمان ماضى أو مستقبل، نحو قام يقوم، قعد يقعد، وما أشبه ذلك"(٥)، كما نجد أن القدماء من علماء اللغة قد نظروا إلى الزمن من خلال ارتباطه بالصيغة، وهو ما يتجلى فيما أورده "السيوطى" -جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن(١٥٠٥-١٤٤٥م) من قول أبى حيان التوحيدى(١٠٢٣-٩٢٣ م) فى معرض حديثه عن الفعل، حيث قال: "إنه يدل على الحدث بلفظه، وعلى الزمن بصيغته، أى كونه على شكل مخصوص، لذلك تختلف الدلالة على الحدث باختلافها (أى باختلاف الصيغ المعبرة عنه) "(٦)، ويكشف لنا ذلك أن ارتباط الزمن بالصيغة أو الشكل أو الهيئة لدى علماء اللغة القدامى كان قائماً على أساس فلسفى أكثر من كونه أساس لغوى، وهو ما يتجلى من خلال تعرضهم لحركة الفلك التى رأوا أنها مكونة من دورات ومنازل من الدورات المتعاقبة

فى الزمن المستمر، وقد ظهر ذلك المفهوم على سبيل المثال عند عالم اللغة "ابن يعيش"(١٢٤٥-١١٥٩ م) حينما قال: "لما كانت الأفعال مساوقة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال، توجد عنده وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان، ولما كان الزمان ثلاثة: ماضيًا وحاضراً و مستقبلاً، وذلك من قبل الأزمنة حركات الفلك، فمنها حركات مضت، ومنها حركة لم تأت، ومنها حركة تفصل بين الماضية والآنية، وكانت الأفعال كذلك ماضى ومستقبل وحاضر" (٧)،الأمر الذى يمكن معه القول أن علماء اللغة العرب قد اتفقوا على أن الفعل يدل على حدث، وهذا الحدث يقترن بزمان، ومن ثم، فى مكان، وأن دلالة الفعل على الحدث تأتى من اشتراكه مع مصدره فى مادة واحدة، لأن المصدر اسم الحدث، إلا أن الملاحظ بشكلٍ عام أن هؤلاء الرواد من اللغويين العرب قد توقفوا عند تحديدهم لمفهوم الفعل عند الحدود اللغوية، ولم ينغمسوا فى البعد الفلسفى على النحو الذى استغرق فيه فلاسفة الغرب القدامى والمحدثين، وهو ما يدفعنا إلى التعرض لبعضهم بُغية إكمال الصورة التى تكشف عن مفهوم الفعل، لغوياً وفلسفياً، فبشكلٍ عام نجد أن فلاسفة الغرب قد قسموا زمن الفعل من وجهة النظر الفلسفية إلى أنواعٍ أربعة، وهى:

١- الزمن التصورى أو التخيلى : Imaginary Time وهو لا يوجد إلا فى عقل شخص يفكر، وهو زمن "يُقاس باستخدام الأرقام التخيلية " (٨).

٢- الزمن الإدراكى الحسى: ويتعلق بوعى الإنسان/ الفرد، وينعدم من الوجود بمجرد أن يفقد هذا الفرد وعيه .

٣- الزمن الفيزيائى: وهو زمن العالم والفلك، وهو عكس الزمن التصورى من ناحية، والزمن الإدراكى الحسى من ناحية أخرى، ويمكن ترتيبه افتراضيًا فى تسلسل خطى واحد، والموضوع على هذا التسلسل هو الذى يحدد الزمان.

٤- الزمن المطلق: وهو الذى يرتبط مع المكان المطلق أيضًا عند نقطة واحدة وهى الأحداث.

وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم المكان ينقسم هو الآخر نفس التقسيم إلى :

١- المكان التصورى: وهو لا وجود له إلا فى عقل الإنسان الذى يخلقه بالتفكير فيه، يجعله مسطحًا، أو ثلاثى الأبعاد، أو متعدد الأبعاد، وينعدم من الوجود عندما يتوقف مبتكره عن التفكير فيه .

٢- المكان الإدراكى الحسى: وهو مكان واعٍ يمارس أو يسجل إحساسات، فنحن نشعر بشيء ما، وتفترض حاسة اللمس أن له شكلاً وحجمًا معينين ونرى مجموعة من الأشياء، ويفترض بصرنا أن هذه الأشياء تجمعها علاقات ،ويمكننا أن ندرب افتراضات حواسنا بتخيل أن كل الأشياء مرتبة فى تجمع ثلاثى الأبعاد نسميه (المكان).

وعليه ينعدم المكان الإدراكى الحسى عندما تكف الحواس عن الإدراك ، " والبعد المكانى Spatial Dimension أى بُعد من الأبعاد الثلاثة للمكان/الزمان التى هى شبه مكانية بمعنى أى بُعد سوى بُعد الزمان" (٩)،والبعد هو: "امتداد قائم بجسم...أو بنفسه وهو جوهر مجرد، ويسمى بالبعد المفطور، والفراغ، والخلاء، والأبعاد الثلاثة هى الطول والعرض والعمق، وتسمى الجهات الثلاث ...فما كان ذا بُعد واحد فهو خط وما كان ذا بُعدين مسطح، وما كان ذا ثلاثة أبعاد فهو مجسم"(١٠) .

٣- المكان الفيزيائى : وهو الحيز الذى توضع فيه الأشياء والأجسام .

٤- المكان المطلق: وهو كما أسلفنا القول مثل الزمان المطلق، وهو نوع من المكان تستند إليه المواضيع والحركات، أو يكون مليئًا بالأثير، كما رأى عالم الفيزياء "إسحاق نيوتن" (Isaac Newton ١٧٢٧ - ١٦٤٣ م) والذى قال "إنه يظل دائمًا متمثلاً وغير قابل للحركة، وأنه بُعد أو مقاس قابل للحركة من المكان الذى تحدده حواسنا"(١١).

وكان المكان وفق مفهوم الفيلسوف الإغريقى "أرسطو" هو سطح باطن من الجسم المماس للسطح الظاهر من الجسم، وفى رأى مواطنه "أفلاطون" (Plato ٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م)،أنه ينسب للفضاء، والبعد المجرد ولا يوجد إلا مع الحركة"(١٢)،وقد دفع بفكرة ومفهوم التمييز بين ما يُدركه العقل عن طريق الحواس(وهو ما يتعلق بالمكان) وبين ما يفهمه من نفسه

بالتفكير، حيث إن " أمثال العدد والكمية والتماثل والتباين والتشابه والاختلاف " لاتصل عقولنا عن طريق الحواس لكنها تكمن فى عقولنا"(١٣)، وذلك على اعتبار أننا نمتلك أشكالاً Forms وأفكاراً مستقلة عن مواضيع العالم الخارجي، وكذلك يرى الفيلسوف اليونانى "بروتاجوراس"(Protagoras ٤٨٥ - ٤١٠ ق.م) إن" ما يبدو لى هو كذلك بالنسبة لى، وما يبدو لك هو كذلك بالنسبة لك "(١٤)،ويرجع بذلك إلى قياس الإنسان كمقياس لكل شيء ،فالمكان والزمان عند نيقولاس (Nichalass ١٤٦٤ - ١٤٠١ م) هما "ناتجان عقليان، وبأقل درجة للعمل الذى خلفهما، وعند "ديكارت" (Descartes ١٦٥٠ - ١٥٩٦ م) نجد أن المكان" يُظهر طبيعة الحركة"(١٥)، وكما أن الحواس البصرية اللمسية هى التى ترصد المكان والزمان بالتتابع، وكذلك المسافات والأجزاء المحدثة للزمان،،وعند "الفيلسوف" كانت" (Kant ١٨٠٤ - ١٧٣٤م) نرى أن المكان مع الزمان غير متناهيين، ومن ثم، فإن إدراكهما يكون بالاعتماد على الفعل، وذلك عن طريق:

١- اختيار تحويلهما إلى مدركات حسية ذات معنى .

٢- التمثلات Presentations التى يُدركها العقل .

وهن ثم يقر "كانت" أنه من المستحيل أن نتصور أن العالم له بداية فى الزمان، وهو أيضًا غير محدد الزمان"(١٦)، وعليه فالمكان فى نظره ليس له وجود حقيقى بذاته، ولكن عقولنا هى التى تتقدم به على أساس أنه هيكل لترتيب الأشياء.

أما بالنسبة للزمن فيرى "أرسطو" أن الزمان متصل بهيئة أو بجسم قادر على الحركة، ويرى الفيلسوف "ليبنز" (Leibniz ١٧١٦ - ١٦٤٦ م) أن الزمان والمكان لا يوجدان بذاتهما، ولكن بنسبتهما للأشياء التى تتواجد معًا، وقد عارضه فى ذلك "إسحاق نيوتن" الذى رأى" أن المكان والزمان ليسا مجرد تابعين للوعى، بل هما موجودان بذاتهما وأتى بالفرضية العلمية التى تقر بأن القياسات المطلقة للمكان والزمان ممكنة على الأقل من حيث المبدأ"(١٧). ومن خلال تلك الآراء الفلسفية حول الزمان والمكان يمكننا القول أنها جميعًا قد افترضت أن كل الأشياء والأحداث، بل والكون نفسه يمكن ترتيبهم فى المكان والزمان، وفق المفهوم الفلسفى.

الزمن فى الفنون:

أما الفن فإنه يطرح إشكاليات عديدة تتعلق بمفهوم الزمن فى الفنون، حيث تتفق جميع الفنون بأنها تتعامل مع زمن افتراضي وغير واقعى، هو إذن زمن ينفى زمن الواقع، وقد يكون فى حالة الأداء التمثيلى-كفن من الفنون- الزمن هو زمن الفعل، أو بمعنى آخر، الزمن الدرامى المتخيل، يشكله الفنان وفقًا لاحتياجاته الفنية، ويمسح عليه مسميات تتفق والضرورة الفنية التى يتمحور حولها، فمثلاً نقول "الزمن النفسى" عندما نتعرض لقياس ماذا تساوى اللحظة من الزمن الذى تعيشه الشخصية، وهكذا، وبناءً عليه فإن الزمن يُعتبر فكرة أساسية فى تقنيات الفن، وفكرة فلسفية فى معالجته، وكذلك المكان الذى يتحرك فيه الممثل بجسده هو الآخر مكان متخيل أو افتراضي، يتشكل حسب احتياجات العملية الفنية أو الإبداعية، وهذان التشكلان اللذان يتشكل بهما كل من الزمان والمكان المتخيلين تحددهما الممثل الحى وسط الصورة الفنية .

ومن هنا يواجه مصطلح الحركة Motion عدة إشكاليات تتعلق بمفهومه، وتتجلى هذه الإشكاليات فى غموضه وعدم تحديد المصطلحات المختلفة الدالة على الحركة، والتعبيرات المتباينة بين اللغات المختلفة أو حتى فى اللغة الواحدة، فنجد مثلاً عدداً من التعبيرات الإنجليزية مثل: Movement – Motion- Action – Motor وغيرها، وكلها تترجم إلى لغتنا العربية تحت لفظة واحدة وهى الحركة، دون مراعاة للحدود الفاصلة بين كل لفظ منها وآخر، إلا أننا نميل للتعبير فى حالة عمل الممثل إلى استخدام مصطلحى Motion الذى يستخدم بصفة عامة للدلالة على جميع أنواع الحركات، و Movement الذى يستخدم حين يكون هناك انتقال من مكان إلى آخر، ولذا فهو يصلح للتعبير عن الحركات الانتقالية.

ومن جانبها حددت معاجم اللغة العربية معنى كلمة (حركة) ودلالاتها بأنها (ضد السكون) كما يذكر المؤرخ "ابن منظور"(١٢٣٢- ١٣١١م)-أبو الفضل جمال الدين- فى كتابه "لسان العرب" (مادة: ح- ر- ك) .

ونستخلص من هذا أن لفظة الحركة واسعة ومتعددة ومتشعبة الدلالات والمعانى، خاصة وأنها لا ترتبط بالإنسان فقط مثل الكلام، بل أننا نجد لها وجوداً يرتبط وكل الكائنات التى تمارس حياتها اليومية عن طريق التحرك، وربما الجمادات وكافة الموجودات والأشياء التى يمكن تحريكها بوسيلة أو بأخرى، فالحركة إذن تُعد أصلاً أنطولوجيًا Anthology فى العالم، أما بالنسبة لحركة الإنسان، وهى التى نعنى بها فى

مقامنا هذا، ونجد أن معظم الدارسين يذكرون إن الإنسان يتميز بنوعين أساسيين من الحركة وهما:

الأول: الحركة الخارجية: وهى التى تظهر بوضوح من خلال الأنشطة الحياتية اليومية، والتى تصدر عن الإنسان بشكل روتيني يومى، وبانتظام، مثل المشى والجرى، والنوم والاستيقاظ والأكل .....إلخ .

الثانى: الحركة الداخلية: وهى غير المرئية، والتى تقوم بها الأعضاء الداخلية للجسد، وغالبًا ما تعمل بشكل غير إرادى، وبانتظام أيضًا، وهى حركة وظيفية بيولوجية مثل نبضات القلب، وحركات الأمعاء، والرئتين والدم والحبلين الصوتيين أثناء الكلام ...إلخ.

وهناك ألفاظ مختلفة تعبر عن إيقاع الحركة من حيث الزمن الذى تستغرقه، والمكان الذى تحدث فيه، وقوة (الفعل) الذى تتبعه تلك الحركة، ومصدرها وطبيعتها، ليس ذلك فقط، بل أن هناك البيئة Environment التى تتم فيها الحركة(سطح الأرض- الهواء- الماء-الفضاء المتخيل...إلخ) ،ومن ثم تتعدد "الأفعال" التى تدل على الحركة باختلاف الوسط المكانى الذى تتم فيه، إذن الحركة هى عبارة عن شكل نتعرف من خلاله على الفعل ومعناه، وهى التعبير الحقيقى عن المشاعر والأحاسيس، أو بمعنى أشمل عن الحياة بأسرها .

ومع النمو المضطرد لتطور الإنسان عبر العصور تعددت الأنماط الحركية، لاسيما التى ساهم فى صنعها الإنسان بنفسه من الحركات التقنية ذات الدلالة المقصودة، كما هو الحال فى الفنون الأدائية Performance Arts أو فلنقل التى تعتمد على أجساد مؤدية Performing Bodies فى الزمان والمكان كفن الرقص على سبيل المثال.

وسائل إدراك حركة المؤدى فى الزمان والمكان

إننا غالبًا ما نُدرك حركة المؤدى من خلال تمييزنا البصرى لها، كما أننا نتمكن من إدراكها أيضًا بتمييزنا السمعى، وذلك عندما نسمع صوتًا ينتج عن هذه الحركة كسماع وقع الأقدام (آتية-ذاهبة-جارية وهكذا....إلخ) ،فالصوت المصاحب للحركات غالبًا ما يدل عليها ويجعلنا نتخيل شكلها. ولمزيد من فهم معنى هذه الحركات التى يقوم بها المؤدى لابد أن نتعرض إلى المفاهيم التى ترتبط بها، وكذلك الألفاظ التى تستخدم فى هذا المجال، حيث نجد أول هذه المفاهيم وله دور قوى فى تحديد معناها هو: الفراغ Space الذى تتم فيه، وهو إما: فراغ عام يحتوى كل المساحة التى يتحرك فيها جسم المؤدى من أجل القيام بفعل حركى مثل المشى والجرى وما إلى ذلك من الحركات التى تُعرف بالحركات الانتقالية Locomotors Movement وهى التى يأخذ فيها عنصر المسافة مركزاً متصدراً، وعليه فالحركة فى الفراغ العام هى حركة بسيطة. وهناك نوع آخر من الفراغ الذى يستطيع جسم المؤدى فيه القيام ببعض الحركات مثل الالتواء والانحناء وغيرها من الحركات التى لا تتطلب انتقالاً من نقطة إلى أخرى داخل الفراغ العام، وفى كلا الفراغين فإن اتجاه Direction الحركة هو الذى يحدد معناها، وذلك عن طريق مجموعة الأوضاع الجسدية المتتابعة، والتى يتخذها جسم المؤدى خلال عملية الأداء والتعبير على منصة المسرح أو أمام الكاميرا.

كما يمكننا أن نحدد خط الحركة من نقطة إلى أخرى فى الفراغ الممنوح لها من خلال مسار Pathway كل حركة من هذه الحركات والتى يمكن تمييزها إذا كانت حركة مستقيمة أو منحنية، ويعنى هذا أن مسار الحركة يُعد مكملاً لاتجاهها، وبالتالى يؤكد على معناها المقصود خلال سياق درامى أو فنى محدد، فالبيئة التى يتحرك فيها جسم المؤدى هى التى تحدد طبيعة الحركة، وبالتالى معناها، حيث غالبا ما يتم فى حالة الإبداع الفنى بناء متخيل لبيئة متخيلة تحددها الحركة أثناء الأداء.

وكما ترتبط الحركة فى الفراغ بالمكان والبيئة، فإنها كذلك ترتبط بالزمن الذى تستغرقه هذه الحركة، حيث تتنوع سرعة الأداء الحركى من خلال الزمن الذى تستغرقه الحركة، وبالتالى فمن خلال ملمحى السرعة والبطء مثلاً يمكننا تمييز الفرق بين المشى والجرى، فالمشى بداهة يستغرق زمنًا أطول من زمن الجرى، فى الوقت الذى يقطع فيه الجرى مسافة أكبر، وفضلاً عن ذلك نجد أن معظم حالات الأداء تعتمد على زمن متخيل، كأن يختزل مؤدى التمثيل الصامت Mime حركة قوامها ألف ميل دون أن يشغل حيزاً زمنيًا أو مكانيًا كذلك الذى فى الواقع، ومن هنا يمكن القول أن طبيعة الجسم المتحرك تؤثر على نوعها، ونوعها يؤثر بدوره على الإيحاء بالزمان والمكان، ويتضح ذلك من خلال الطاقة Energy التى يبذلها المؤدى لإنجاز حركة ما، وفى بعض الحالات قد ترتبط الحركة بجزء من جسم المؤدى يكون مسؤولاً عن القيام بها وحده دون

مساعدة من باقى الأجزاء، مثل استخدام العين للإيماء أو الرقبة للالتفات، أو ما إلى ذلك من الحركات الصغيرة التى يركز عليها الفن السينمائى بشكلٍ كبير.

وفى إطار محاولتنا التماس تصنيف محدد يستوعب أفعال حركة المؤدى فى الزمان والمكان، بقفز أمامنا سؤالين مهمين وهما :

أولاً : كيف يمكن لفعل المؤدى الدخول فى الحيز الزمانى والمكانى للحركة ؟.

ثانيًا : ما هو الاعتبار المناسب لتصنيف أفعال الحركة فى الزمان والمكان ؟ .

وللإجابة على التساؤل الأول نجد لزامًا علينا أن نميز بين نوعين من الحركة وهما :

١- الحركة كظاهرة عامة فى الكون: حيث كل شيء يتحرك، وأن هناك ديمومة وصيرورة لا تتوقف لحركة الكائنات والموجودات فى الكون.

٢- الحركة الحسية :وهى التى يمكن إدراكها (مكانًا وزمانًا) بوسائل الإدراك الحسى من سمع وبصر، كما أسلفنا القول، وعند تركيزنا مع هذه الحركات الحسية ومع إدراكنا لها، نجد أنها تحمل سمات دلالية ذات حضور قوى ومؤثر، على اعتبار أنه من خلال تحديد السمات الدلالية للحركة، خاصة حركة المؤدى يمكننا أن نحكم على طبيعة الفعل المصاحب لها، والذى يحدد معناها.

أما الإجابة على تساؤلنا الثانى والخاص بماهية الاعتبار المناسب لتصنيف أفعال هذه الحركة فى الزمان والمكان، نجد أن حركة أى مؤدى فى أى وسيط فنى تمثل لغة فى حد ذاتها، يُقصد بها إيصال مجموعة من الدلالات والمعانى، وفى هذا يجد المؤدى نفسه مضطراً إلى الوعى ببعدى الحركة (الشفرى والتطورى)، والشفرى عندما تعبر الحركة عن معانى متعارف عليها داخل المجتمع الواحد، أما البعد التطورى هو الذى يتوخى فيه المؤدى الجانب الغريزى أو التاريخى أو الثقافى أو الأنثروبولوجي أو الأنطولوجى للحركة التى يؤديها، الأمر الذى يؤثر فى تحديد المعنى للمتلقى دون مراوغة أو عشوائية مجانية.

ومن هنا فإن أنسب اعتبار لتصنيف أفعال الحركة فى الزمان والمكان هو الاعتبار الدلالى، الذى يتيح لنا دراسة معانى الحركات الجسدية، والإشارات، والإيماءات التى يقوم بها المؤدى أثناء الأداء، مع الوضع فى الاعتبار أنه ليست هناك حدود قاطعة بين دلالات الحركات الجسدية وبعضها البعض، كما هو الحال فى اللغة المنطوقة، وإنما هناك تداخل وتشابك واختلاف فى معنى نفس الحركة الواحدة خلال سياق أدائى ما، بشكل يصل إلى حد إمكانية وضع الحركة الجسدية للممثل فى أكثر من مجال دلالى، بل وتحت المجال الواحد يمكن وضع الحركة فى أكثر من مجموعة دلالية فرعية.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الفن الأدائى هو نتاج ثلاث قوى أساسية هم(المؤدى/المكان/الزمان) فمن خلال فعل الحركة عند المؤدى فى حيز زمانى ومكانى واقعى كان أو متخيل، ومن خلال سرعة الحركة، واتجاهاتها ومسارها، والبيئة التى تتم فيها يتحدد المعنى داخل السياق الفنى أو الإبداعى الذى تتم وفق معطياته.

المؤدى : (الإنسان/الشخصية أو الدور/الخيال)

عندما يظهر الممثل بحضوره الجسدى سواء على المسرح أو من خلال إطار الصورة فى السينما والتليفزيون هو فى المقام الأول ذلك الإنسان/الشخص الحقيقى بسماته المادية، وثانيًا: هو تلك الشخصية الدرامية أو الدور الذى يتحول إليه بعض الوقت بشكلٍ أو بآخر، أو كما يُطلق عليه الشكلانيون الروس من أتباع مدرسة "براغ" (الشخص المسرحى Stage-Figure)،أى أنه الصورة المادية للشخصية، وثالثًا: هو الخيال Fiction الذى يدل عليه، والذى يتولد فى النهاية فى عقل المتلقى الذى يشاهده فى المكان (أو الفراغ الفنى المتخيل) خلال زمن معين، أو واقعى كان أو مفترض .

إن هذه الحالة الشديدة التعقيد من الأبعاد الثلاثة (الإنسان/الدور/الخيال) هى التى تكون قدرة هذا الممثل على الفعل، ومن ثم، على الحركة الدالة، فالممثل الذى يقوم بدور ما "هو علامة على الشخصية الخيالية بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة، لكن هذا الممثل يظل محتفظًا بالكثير من شخصيته الحقيقية كما هو معروف كممثل، إذ أن الرجل هنا يدل على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويهيم باعتباره نفس الرجل الذى سيكونه "(١٨).

ولاشك أن ذلك التوتر القائم بين الإنسان/الممثل فى الزمان والمكان الواقعيين، وبين الشخصية الخيالية فى الزمان

والمكان المتخيلين، يخلق أحد أهم عوامل الجاذبية التى تحققها أفعاله وحركاته، حيث إن المتلقى لا ينسى أن الوظيفة الأيقونية للممثل/الإنسان هى نوع من التظاهر، وهو ما عبر عنه "قنسطنطين ستانسلافسكى" التحليل بالحركات الطبيعية، ويشير إليه "يوجينيو باربا" بوصفه السلوك اليومى ما فوق المعتاد Extra Daily، وبما طالبا به الاثنان [ستانسلافسكى وباربا] بقولهما بضرورة أن يكتسب الممثل طبيعة ثانية، وإن اختلفت سبل كل منهما للوصول إليها، فبينما سلك "ستانسلافسكى" طريق المحاكاة الواقعية للحركات الطبيعية، فقد سلك باربا سبيل الحركة غير المعتادة للممثل/الإنسان فى حياته اليومية، ومع ذلك، فالممثل عند الاثنين يؤدى أفعاله وحركاته فى مكان وزمان متخيلين خلال الزمان والمكان الواقعيين، وعليه، فإن الجاذبية التى تتمتع بها الشخصية الإنسانية هى فى حد ذاتها مولد قوى للمعنى والدلالة، إلى جانب الشخصية المتخيلة.

ولذا فإننا نجد أن الحضور المادى للممثل يقوم بتوليد أثراً حسيًا فى المتلقى، حيث يمتلك عدداً لا متناهى من نظم العلامات الخاصة بالتقنيات التعبيرية التى اكتسبها عبر سنوات ممارسته للأداء، والتى تقوم على استخدام الجسد فى القيام بالفعل والحركة فى الفراغ من ناحية، وعلى مجموعة من النظم العلاماتية التى يحملها على جسده مثل الماكياج والملابس وغيرها من ناحية أخرى، حيث تتفاعل كل هذه النظم العلاماتية باستمرار مع جسد المؤدى حال قيامه بالفعل والحركة، ويعنى هذا أن الممثل يقوم بحفر مجموعة الأوضاع الجسدية الدالة داخل الفضاءين الزمانى والمكانى فى ذاكرة المتلقى، أو بمعنى آخر، أن الممثل يجعل من جسده عضواً مفكراً وهو ما يُعرف عن "باربا" العقل الكامن فى الجسد " Body mind الذى يحقق نوعًا من الاتصال مع المتلقى"(١٩)،ففى الوقت الذى يتظاهر فيه الممثل بأنه ينوب عن شخصية أخرى(وهى الشخصية الدرامية الخيالية)فإنما هو يحاول محاكاة الأفعال الإنسانية الخاصة بها وفق سياق العالم الافتراضى الذى أبدعه المؤلف وذلك مستعيناً بالحركات الدالة على هذه الأفعال، وهو فى الواقع يقوم بهذه الأفعال ،الأمر الذى يجعل الممثل مُنتجًا ومُنتجا فى مجال الدلالة على الشخصية الخيالية التى ينوب عنها.

ولما كان الممثل بحضوره الجسدى الحى(فاعلاً ومتحركًا) هو العنصر المميز بين عناصر أى عمل فنى، بوصفه مركزاً لبناء الدلالات والمعانى، فهو فى ذات الوقت-كما أسلفنا القول- يتحرك فى مكان محدد، تتدفق فى هذا المكان عناصر مرئية أخرى فى شبكة متداخلة ومعقدة من العلاقات.

إنه يعبر عن نفسه فور دخوله فى المجال المكانى والزمانى المتخيلين حسب سياق محدد، ومن ثم، فإن العناصر السينوغرافية الأخرى من ملابس وماكياج وأكسسوارات داخل وحدات المنظر المجسد داخل الصورة مسرحية كانت أو سينمائية أو تليفزيونية، تُعد جزءاً مهمًا ومؤثراً فى أداء الممثل للفعل والحركة، إذ أنه من البديهى أن يجتمع الممثل مع هذه العناصر المرئية فى مكان ما، وذلك على اعتبار "أن كل جسم أيًا كان وضعه ينبغى أن يكون موجوداً داخل مكان ما، وهذا المكان هو بالضرورة، وقبل كل شيء جسم موضوع"(٢٠)،وهذا المكان بالطبع قد أعد خصيصًا ليكون مسرحًا لأداء الأفعال والحركات.

ومن بين نظم العلامات التى يعنى بها على الدلالة نوعين من العلامات:

أولهما: العلامات التى تحكم حركة جسد الممثل.

وثانيهما: العلامات التى تحكم استخدام الممثل للمكان المسرحى بما يحتويه من عناصر مرئية.

الأمر الذى يؤثر فى الأسلوب الذى يتم من خلاله تصميم هذا المكان المسرحى، حيث يشكل علامة ثقافية للمجتمع الذى يقدم فيه المسرح، وأن فعل الجسد وحركته عند الممثل لا يتحقق فى مجرد فضاء مسرحى فحسب، بل أن هذا الفضاء يمنحه القدرة على الدلّ، وذلك حينما يربطه فى علاقات-جدلية -بعناصر العرض الأخرى، سواء شغلت بعض هذه العناصر حيزاً فى المكان، أو شغل البعض الآخر منها حيزاً فى الزمان مثل الموسيقى والمؤثرات والصوتيات، بما فى ذلك لحظات الصمت، وذلك على اعتبار أن "كل ما فى المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقًا من وظيفة الفضاء بوصفه مكانًا- ماديًا وهندسيًا-للرموز المنصية" (٢١)، الأمر الذى أكده "أنتونين آرتو"(Antonin Artowd ١٩٤٨ - ١٨٩٦ م) بقوله: "إن الفضاء المسرحى ينشأ من فوضى تتشكل وتنتظم"(٢٢)،وهذا التشكل وذلك الانتظام من البديهى يتمان فى إطار أو مكان وزمان معينين، فداخل هذه المساحة المكانية والزمانية" يصبح للمسرحية امتداد حسى"(٢٣)،تحققه تلك الفضاءات المسرحية (الزمانية والمكانية) المتعددة فى علاقاتها بحركة الممثل.

وهذه الفضاءات لها العديد من الأشكال، فمنها:

■ الفضاء الثابت :Fixed-Feature Space وهو البناء المعمارى الثابت للمسرح، والذى يتعلق بأشكال وأبعاد كل من المنصة وصالة المشاهدين.

■ الفضاء شبه الثابت :Semi-Fixed-Feature Space ويقصد به كل ما هو موجود على خشبة المسرح من أثاث، وكل ما من شأنه يدخل فى ترتيب المنظر المسرحى، وكل هذه الأشياء لا تتحرك من تلقاء نفسها، بل تتحرك بفعل فاعل.

■ الفضاء اللاشكلى :Informal Space وهو ذلك الفضاء الذى يرتبط بتحديد العلاقات المتغيرة بين الممثلين بعضهم وبعض، من ناحية، وبينهم وبين المتفرجين من ناحية أخرى.

الممثل والمكان فى المسرح المعاصر

إن هذه الفضاءات السابقة تتواجد معًا فى العرض المسرحى، وتحددها الحركة الجسدية للممثل، التى تتم بالطبع خلال حيز زمانى يتأرجح بين الواقعية والافتراضية، كما أن هناك العديد من الفضاءات المسرحية المعاصرة، فالمكان المسرحى أصبح يحوى داخله عدداً من الأمكنة، حيث تدور فى كل مكان أحداث منفصلة، لا علاقة لها بما يدور فى المكان الآخر، وهكذا يستطيع المشاهد أن ينتقل ليختار ما يشاهده، وهو الشكل الذى تبلور مثلاً فى تجارب المسرح الحى Living Theatre فى الولايات المتحدة الأمريكية عند كل من "جوليان بيك" (Julian Beck ١٩٨٥ - ١٩٢٥ م)، وجوديث مالينا (Judith Malina ١٩٢٦ م)،حيث كان يتم تحويل المكان المسرحى إلى اقتراح يقدم للمتلقى، يتعلق هذا الاقتراح بمفهوم جمالى(فلسفى) من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الاقتراح يتيح للمتلقى أن ينتقد التجربة المسرحية، ومن ثم، ينتقد المسرح بوصفه أحد المظاهر الاجتماعية، "فالمكان المعاصر جعل لكى يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التى تلقاها ولقنت له"(٢٤) .

ومن هنا استطاع الفعل الجسدى للممثل وحركته على خشبة المسرح المعاصر أن يعبر عن معنى اجتماعي ما من خلال أبعاد مكانية، مع وضع البعد الزمنى-المتغير والمتحول- فى الاعتبار.

وفى المسرح المعاصر نظر "أندريه أنطوان"(Andre Antoine ١٩٤٣ - ١٨٥٨ م) إلى اعتبار الفضاء المسرحى كعالم مغلق محسوس، ينفتح أمام المتفرجين كجدار رابع شفاف، ثم أشار إلى أن الطابع المادى للإطار العام الذى يدور فيه الحدث المسرحى، يكمن فى الموجودات على خشبة المسرح من أثاث، وأكسسوارات ومناظر التى غالباً ما تكون حقيقية كماهى فى الحياة الواقعية أو بتعبير أدق الطبيعية، الأمر الذى يفرض أفعالاً وحركات أدائية يقوم بها الممثل بشكل طبيعى، دونما استخدام شفرى معين أو رمزى أو تعبيرى، وإن كان لا يستطيع الفكاك من التعبير بعض الأحيان، إذ أن الممثل عندما يعتلى المنصة ويشرع فى الأداء إنما هو يتظاهر أمام المتفرجين بأنه الشخصية الخيالية.

وينحو "أدولف آبيا" (Adolf Appia ١٩٢٨ - ١٨٦٢ م) منحى آخر، عندما نظر إلى خشبة المسرح باعتبارها مكانًا محسوسًا يستطيع فيه الممثل أن ينتقل بحرية، وهذه الحرية تجعل من تعبيره الجسدى أكثر وضوحًا، وقد استعان بعنصر "الضوء" الذى يلعب دوراً مهمًا فى تحديد المستويات، والإيقاع لأداء الممثل الجسدى، بل أنه رأى أنه بدون جسد الممثل "يصبح الفضاء لا نهائيًا من جديد (وعليه فقد آمن) أن الجسد يخلق المكان"(٢٥) ،ومن ثم ،جاءت تصميماته للمشاهد المسرحية معتمدة على الحجم والضوء اللذان يحييهما الممثل بأفعاله، وحركاته، ولذا فهو قد رأى ضرورة أن يكون المنظر مُجسمًا ثلاثى الأبعاد، وذلك على اعتبار" أن الهياكل الهندسية المنفذة، وخاصة المدرجات، هى أداة للجسد ثلاثى الأبعاد للممثل، والديالكتيكية التى تحدث بطريقة واضحة بين الجسد والفضاء تؤسس على مبدأ الإجبار Contrainte، ولذلك تكون المحتويات ذات زاوية واضحة، صارمة، وثقيلة، حتى يظهر فى التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى بصورة درامية"(٢٦).

وعند "ميير هولد"(Vesvold Meyer Hold ١٩٤٣ - ١٨٧٤ م)،نجد علاقة ترابطية بين المعمار المسرحى وجسد الممثل، فقد سعى إلى تصميم المشهد المسرحى ببساطة، وانسيابية، تتحرك -بآلية- فى تناغم مع حركة الممثل وفعله، إلا أن هذا الممثل لابد وأن يكون مدربًا على تقنية "الآلية الحيوية" Bio Mechanics التى ابتدعها، والتى عنى فيها بهندسية الحركة الجسدية للممثل، والتى تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الإنسانى والقوانين الحركية له، إيمانًا منه بأن فن الممثل هو فن يقوم على "إبداع أشكال بلاستيكسة فى

المكان"(٢٧).

أما "ماكس رينهاردت" (Max Renhardit ١٩٤٣ - ١٨٧٣ م) فقد كانت نزعته الانتقائية تقوم على البحث من خلال عمل مسرحى جديد عن أسلوب محدد، الأمر الذى دفعه إلى استخدام عدداً من الفضاءات المختلفة فى كل عرض مثل السيرك أو المناطق التاريخية والأثرية.

بينما نظر "جاك كوبو" Jacques Copeau ١٩٤٩ - ١٨٧٨ م)،إلى فضاء المسرح فى علاقته بالممثل بوصفه المركز الذى ينبع منه الفضاء المسرحى الخاص بالمنصة، وأيضًا الممتد إلى الصالة، ولذا فالفضاء المكانى والزمانى عند "كوبو" هو" فضاء معمارى لأداء جسدى يقوم ببناء شاعرية النص"(٢٨)، الأمر الذى يتطلب خشبة مسرح عارية تتيح لجسد الممثل التعبير عن النص بطريقة تجذب الانتباه إليه، ومن ثم، يقرأ المتلقى كافة دلالات العرض التى تنحت و تنقش فى جسد الممثل الذى يتحرك فى حيز مكانى لانهائى، وفى حيز زمانى متحول ومتغير، لا يتوقف إلا بتوقف الممثل عن أداء الفعل.

وتحت ما دعاه بالمسرح الفقير Poor Theatre حاول "ييجى جروتوفسكى" (Jerzy Grotowsky ١٩٩٩ - ١٩٣٣ م) أن يستغل الفضاء المسرحى فى علاقته بجسد الممثل من خلال تأكيده على أن الممثل هو الفنان الوحيد الذى يستطيع أن يحطم كل العوائق، حيث "يطلق العنان لنوعياته الخفية، ويخرجها إلى حيز الوجود عن طريق الجسد، جسده هو" (٢٩) ،وعليه، فإن الفضاء فى رأيه يتشكل بأجساد الممثلين، وإن كل شيء فى الفضاء المسرحى يكتسب معنى ودلالة عندما يشغله الممثل.

أما "بيتر بروك" (P. Brook ١٩٢٥ م) قد أكد أنه يجب أن يكون هناك نشاط فعُال يتمثل فى عمل الممثل بجسده، هذا النشاط "يبحث عن مسرح، وليس مسرحًا يبحث عن نشاط فعَّال"(٣٠) ،وعليه، فإن أى مكان هو فضاء يحقق وجوده المكانى والزمانى من هذا النشاط الفعَّال الذى تحققه أجساد الممثلين.

ومن خلال كل تلك التجارب المكانية فى المسرح المعاصر يمكننا القول أن الأبعاد المكانية والزمانية للفضاء المسرحى تتحقق فى حالة الفعل والحركة عند الممثل .

الهوامش

١- مقتبس فى:جيلبرت—هيلين، وتومكينز—جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية—النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة العاشرة،١٩٩٨م،ص٢٨٥ .

٢- فيلتروسكى —جيرى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد(١٣) ،العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥م،ص,١٥٠

٣-رايس- إلمر، المسرح الحى، ترجمة: داوود حلمى السيد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٦٥م،ص٣١١ .

٤ - سيبويه —أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر البصرى، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، جزء أول، ط٣،القاهرة،مكتبة الخانجى،١٩٨٨م،ص,١٢

٥ - الزجاجي —أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، المجمل فى النحو ، تحقيق وتقديم: د. على توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة،١٩٨٤م،ص٧، ٨ .

٦ - مقتبس فى : داوود —د. محمد محمد ،الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة فى العربية المعاصرة فى إطار المناهج الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٢م،ص٣٣ .

٧ - النحوى —ابن على بن يعيش، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، الجزء السابع، ١٩٧٠م،ص,٤

٨ - هوكنج —ستيفن، تاريخ موجز للزمان، ترجمة: د. مصطفى إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م،ص١٦١ .

٩ - المرجع السابق، ص ١٦٤ .

١٠ - الحفنى —د. عبد المنعم ، المعجم الفلسفى ،القاهرة ، الدار الشرقية للطباعة والنشر، ١٩٩٠م، ص١٦٠ .

١١ - جينز —جيمس، الفيزياء والفلسفة ،ترجمة: جعفر رجب ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م ،ص,٨٣

١٢ - الحفنى —د. عبد المنعم ، المعجم الفلسفى ، مرجع سابق ، ص٣٣٣ .

١٣ - المرجع السابق ،ص٣٣٤ .

١٤ - جينز —جيمس ، الفيزياء والفلسفة ، مرجع سابق ، ٥٢ .

١٥ - المرجع السابق ، ص ٦٢ .

١٦ - المرجع السابق ، ص٨٨ .

١٧ - المرجع السابق،ص٨٧ .

١٨ - إسلن —مارتن ، مجال الدراما ، ترجمة: سباعى السيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى،١٩٩٠م،ص٧١ .

١٩ لقاء الباحث مع يوجينيو باربا ، بالقاهرة، الجامعة الأمريكية،فبراير،٢٠٠١م.

٢٠ - دوفينيو- جان ،فضاءات العرض المسرحى ،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، القاهرة ،وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى العاشر للمسرح التجريبى،١٩٩٨م،ص,٣٠

٢١- أوبر سفيلد –آن ، مدرسة المتفرج-قراءة المسرح(٢) ،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثامن للمسرح التجريبى،١٩٩٦م، ص.٥٧

٢٢ - المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

٢٣- سكولينكوف- حنا ، فضاء المسرح-الفضاء المسرحى والفضاء المسرحى الخارجى ،دراسة متضمنه فى: جيمس ميردوند، [تحرير]، الفضاء المسرحى، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون، القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون،١٩٩٦م،ص١٤ .

٢٤ - أسعد –سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، الكويت، وزارة الإعلام، عالم الفكر، المجلد(١٥)،العدد الرابع، يناير-فبراير-مارس/ ١٩٨٥م،ص.٩٢

٢٥ - مقتبس فى: أصلان –أوديت ، فن المسرح، الجزء الثانى ،ترجمة: د. سامية أحمد أسعد، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠م،ص.٦٢٢

٢٦ - كروتشانى –فابريتزيو، فضاء المسرح، ترجمة: أمانى فوزى حبشى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر للمسرح التجريبى،٢٠٠١م، ص ١٨٠، ١٨١ .

٢٧ - ماير خولد –فيسفولد ،فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: د. شريف شاكر، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩م،ص.٢١

٢٨ - كروتشانى فابريتزيو، فضاء المسرح، مرجع سابق ، ص .٢٢٧

٢٩ - أسعد –سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، مرجع سابق،ص١٠٠ .

٣٠ - كروتشانى فابريتزيو، فضاء المسرح، مرجع سابق ، ص.٢٤١

المراجع

١- مقتبس فى: جيلبرت –هيلين، تومكينز –جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة العاشرة.

٢- فيلتروسكى –جيرى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد(١٣)، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥م .

٣- رايس-إلمر، المسرح الحى، ترجمة: داوود حلمى السيد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٦٥م.

٤- سيبويه – أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر البصرى، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، جزء أول، ط٣،القاهرة، مكتبة الخانجى،١٩٨٨م.

٥-الزجاجى – أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، المجمل فى النحو، تحقيق وتقديم: د. على توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة،١٩٨٤م .

٦-مقتبس فى: داوود – د. محمد محمد، الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة فى العربية المعاصرة فى إطار المناهج الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٢م .

٧-النحوى– ابن على بن يعيش، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، الجزء السابع، ١٩٧٠م.

٨-هوكنج – ستيفن، تاريخ موجز للزمان، ترجمة: د. مصطفى إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م.

٩-الحفنى –د. عبد المنعم، المعجم الفلسفى، القاهرة، الدار الشرقية للطباعة والنشر، ١٩٩٠م .

١٠-جينز–جيمس، الفيزياء والفلسفة، ترجمة: جعفر رجب، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م .

١١-إسلن –مارتن، مجال الدراما، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى،١٩٩٠م.

١٢-لقاء الباحث مع يوجينيو باربا، بالقاهرة، الجامعة الأمريكية، فبراير، ٢٠٠١م.

١٣-دوفينيو- جان، فضاءات العرض المسرحى، ترجمة: د. حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى العاشر للمسرح التجريبى،١٩٩٨م.

١٤-أوبر سفيلد –آن، مدرسة المتفرج-قراءة المسرح(٢)،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثامن للمسرح التجريبى،١٩٩٦م .

١٥-سكولينكوف-حنا، فضاء المسرح-الفضاء المسرحى والفضاء المسرحى الخارجى، دراسة متضمنه فى: جيمس ميردوند، [تحرير]،الفضاء المسرحى، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون، القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون،١٩٩٦م.

١٦- أسعد –سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، الكويت، وزارة الإعلام، عالم الفكر، المجلد(١٥)،العدد الرابع، يناير-فبراير-مارس/١٩٨٥م.

١٧- مقتبس فى: أصلان –أوديت، فن المسرح، الجزء الثانى، ترجمة: د. سامية أحمد أسعد، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠م .

١٨-كروتشانى –فابريتزيو، فضاء المسرح، ترجمة: أمانى فوزى حبشى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر للمسرح التجريبى،٢٠٠١م .

١٩- ماير خولد –فيسفولد، فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: د. شريف شاكر، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩م

المسرح في رؤية مستقبلية

مقترح تنظيري تطبيقي لمشروع نظرية المسرح الرقمي

المسرح الرقمي قادم ...لأن جملة (العالم بين يديك) التي نرددها مجازاً تعبيريا لم تعد كذلك. بل تحولت هذه الجملة إلى واقع حال نعيش لحظاته أولاً بأول عبر استخدامنا (الإنترنت) الذي بفضله تحول عالمنا الكبير إلى مجرد شاشة زرقاء نقبض عليها في غرفتنا الصغيرة ونتحكم في التنقل خلالها من مكان إلى آخر مخترقين بذلك كل نظريات الزمان والمكان ومتجاوزين كل وسائل الاتصالات القديمة.. ونحن على قناعة تامة أن الإنترنت أسبغ على عالمنا صفة (الرقمية) في كل شيء وأصبحت هي الوسيلة المهيمنة على شبكة الاتصالات بين أفراد الكون قاطبة. ممن ارتبطوا بعلاقات (خاصة وعامة) كلاً بحسب إهتمامه. فأصبح الجميع يعرفون كل شيء عن بعضهم البعض ولكن دونما لقاء مادي حقيقي.

محمد حسين حبيب | العراق

وما زاد في أهمية مثل هذه العلاقات والحواريات (المختلفة والمتفقة) مع بعضها البعض. هو الصراحة القصوى التي يتمتع بها الشخص جراء تلك الاتصالات العنكبوتية التي حولت العالم فعلاً إلى قرية صغيرة بل إلى شاشة صغيرة يسهل التحكم بمكوناتها التقنية وتكون أنت سيد الأزمنة والأمكنة فيها بل وفي جميع حدودها المعرفية اللامحدودة والمتنوعة.

إن مصطلح (جمهورية التكنولوجيا) بدأ يظهر ويتردد هنا وهناك. وإن (التكنولوجيا الرقمية) بمفهومها المتداول وهو (دمج النص والإعداد والصوت والصورة وبقية العناصر المختلفة في الوسائط السابقة) أخذ يهيمن على معرفيات العصر شئنا أم أبينا. وان (الإنترنت) أصبح واقعاً لا محال برغم كونه (واقعاً افتراضيا استطاع أن يكسر حاجزي الزمان والمكان). وإن التوقعات الغالبة أجمعت على أن اليوم الذي ينتهي فيه استخدام (الورق والحبر) كوسائل اتصالية معرفية. بات وشيكًا على الظهور كل هذا وغيره أصبح من الحقائق التي من الممكن أن نقر بها ونذعن لجميع أسلحتها التكنولوجية. لكن مما يستدعي الوقوف عنده أن تتحول (المسرحية) بوصفها جنسًا أدبيًا إلى (مسرحية رقمية) لا مكان لها على الورق ولا يمكن التفاعل معها أو قراءتها إلا على شاشة الإنترنت.

من هنا تشكلت أهمية هذا البحث الذي يرمي إلى تتبع

او استقراء الآفاق المستقبلية عن (المسرحية الرقمية) موضوعنا الأساسي. والتي جاءت هذه المقدمة من أجله .

مشكلة البحث تكمن في دراسة الظاهرة الرقمية عمومًا وأثرها على الرؤية المستقبلية لفن المسرح . إلى جانب محاولة القراءة التأويلية للمديات المستقبلية للمسرحية القادمة : بين أن تبقى جنساً أدبياً رقميًا تفاعليًا أو عرضاً مسرحياً رقمياً عبر الفضاء الافتراضي ؟ .. وعبر هذا التساؤل تشكل للبحث هدفه الذي يحاول البحث التوصل إليه .

يتوقف هذا البحث وفي إطاره النظري عند مفهوم (المستقبلية) بوصفه مصطلحاً أكاديمياً تعددت وتنوعت تفرعاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية إلى جانب الفنية بشكل عام والفن المسرحي بشكل خاص. والكشف عن علاقات هذه الأطر المفاهيمية قدر تعلقها بالآفاق المستقبلية لموضوع البحث نفسه كاشفًا عن العلاقة ما بين المسرح والعالم الرقمي الجديد والوصول بالتالي لمؤشرات من شأنها استقراء المفهوم التنظيري الواجب الاعتماد عليه بوصفه أداة البحث الفاعلة في التطبيق والتحليل .

أما الإطار الإجرائي للبحث . فعينته هي تجربة تطبيقية شارك بها الباحث عنوانها (مسرح عبر الإنترنت/مقهى بغداد) متخذاً إياه الفضاء التطبيقي لمشروع البحث المقترح (نظرية المسرح الرقمي) مع وصف وتحليل ونتائج هذه التجربة الأولى من نوعها عربياً وبحسب كل ملاحق ووثائق هذه التجربة ..

في مفهوم المستقبلية

الفرضية والخيال . عاملان رئيسان يقوم عليهما مفهوم (المستقبلية) بكافة أطرها المعرفية المعددة والمهيمنة على أغلب بل جميع المجالات والحقول المعرفية العلمية والإنسانية والفنية. ذلك أن السعي المتواصل لاستشراف المستقبل هو من الأمور المحببة لدى الإنسان كونه يحتضن لذة اكتشاف ذلك المجهول الذي يسعى الجميع للقبض عليه قبل أوانه .

قديمة هي محاولات الإنسان في التنبؤ والسعي وراء تقصي الأحداث القابلة . إلا أن أساليب ذلك السعي والتقصي كانت بحسب المتوفر وعيًا وأساليباً متواضعة بدأت من الدين والسحر . فضلاً عن تفاوت وعي الأفراد فيما بينهم ومستوى معتقداتهم الإيمانية . " فقد مر زمان كان ظهور نجمة فيه كافياً لاستلهام تنبؤات تعتمد في سوق الحياة وفقا لها. وشهد زمان آخر . أشخاصاً ينقبون عن مستقبلهم في مواشير زجاجية. وليس في عصرنا الذي يصر البعض على تسميته بـ (عصر العلم) بمنزّه عن هذا المنهج . إذ لا يعدم وجود من يفتش في أوراق الحظ. وحثالة فنجان القهوة. وخطوط الكف . بحثاً فيها عن ملامح للمستقبل. والتماساً للكشف عن مكنوناته."(١) ورد في معجم لاروس الفرنسي تعريفا لـ (علم المستقبل) Futurology بأنه : " علم يهدف إلى تصور ما ستكون عليه أوضاع العالم ، أو أوضاع بلد معين في الجانب التقني ، أو الحالة الاجتماعية ، أو غير ذلك في فترة معينة من فترات المستقبل . " (٢) ويسمى الباحث في هذا الحقل futurologue الذي يمكن ترجمته بكلمة (مستشرف المستقبل) أو الخبير بعلم قراءة المستقبل .

إن الحديث عن المستقبل والمجهول ، من الموضوعات المحببة لدى الإنسان ، لأن مثل هذا الحديث يكون دائماً محفوفاً بالغرابة والتساؤلات الكثيرة ، وفي أحيان كثيرة يصحبه القلق والخوف ، إلى جانب التودد لهذا المستقبل والتعجل في معرفته واستكشافه ، مما حدا إلى ظهور العديد من الدراسات المعنية في مستقبل الإنسان الذي هو جزء من مستقبل البشرية جمعاء، زيادة على أن الحديث عن المستقبل المنتظَر حديث يشمل الإنسان في كل زمان ومكان وليس فرداً أو مجتمعاً بعينه .

وإذا ما أردنا أن نتوسع قليلاً ، في الإشارة إلى بعض من هذه الدراسات التي أهتمت بمستقبل الإنسان لا نجد كتباً بعينها فقط، وإنما نجد سلسلة من دراسات وأبحاث متصلة & مستمرة - لا زالت إلى الآن - تبحث في هذا المجال "المستقبليات" .

تجدر الإشارة إلى سلسلة (اليوم والغد) لعدد من المؤلفين، كل في مجال اختصاصه يتنبأون عن المستقبل، صدرت عن دور نشر بريطانية وأمريكية، فحملت عناوين مثل: علم المستقبل، ومستقبل العلم، ومستقبل المسرح، وبجماليون أو طبيب المستقبل وللمزيد ينظر: تمهيد لمحور عالم الغد، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الاول، ١٩٧٣م، ص : ٤، ٥ كما يشير الباحث إلى الكتب الآتية : (العالم بعد مائتي عام الثورة العلمية والتكنولوجية خلال القرنين القادمين)هيرمان كان، ترجمة: شوق جلال وآخرين. و(التنبوء العلمي ومستقبل الإنسان)عبد المحسن صالح. و(هل للإنسان مستقبل) برتراند رسل.

هذا إلى جانب إغراءات (الألفية) المحببة لدى الإنسان، فما الذي يمكن أن يحدث بعد نهاية هذا القرن وبداية قرن جديد أو بداية (ألفية) جديدة والجميع يتذكر البرنامج التلفازي الذي بثه تلفاز العراق.

إن المستقبلية ظاهرة لها مديات معرفية تشمل وتشترك مع معرفيات دينية وفلسفية ونفسية وأدبية فنية وغيرها، لا يمكن لها أن تتوقف معرفياً ، طالما بقي المستقبل مجهولاً، فهو يعطيها مسوغات استمراريتها في البحث والتنقيب بفاعلية واستمرار.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا البحث والتنقيب من لدن الباحث المتخصص الذي يبحث عن هذا المستقبل ، إلى جانب بحثه " عن التغيرات التي يُنتظَر أن تطرأ على الإنسان وحياته وتركيبه ووصائفه . أو على المجتمع ونظمه وعلاقات الأفراد الذين يعيشون فيه ويؤلفونه ، يحتاج إلى كثير من الشعور بالمسؤولية وحسن التقدير والاتزان حتى لا يحلق به الخيال إلى آفاق بعيدة تجعل دراسته أقرب إلى الروايات الخيالية"(٣) بعيدة عن الموضوعية وعن مرجعيات معرفية راسخة.

في ضوء ما تقدم، يسأل الباحث : هل يمكن تصور حياة إنسان بدون مستقبل ؟

لهذه الأسباب وغيرها ، تأسست أهمية هذا البحث في مرحلة أولى لتنتقل إلى مرحلة ثانية تتجسد في هيمنة الظاهرة المستقبلية على الكثير من المجالات العلمية والإنسانية والفنية، إلى جانب الكثير من المجالات الحياتية الأخرى .

وتتسع دائرة الإهتمام بعلم المستقبل كلما تعقدت وتكالبت مشاكل العصر الآنية حيث ينفتح المجال أكثر أمام العوائق لكي تتوالد وتزداد نمواً، وبالتالي تشكل كابوساً مزعجاً يهيمن على الإنسانية، الأمر الذي يجعل من الجميع الركض وراء ذلك المستقبل البعيد، عله يحتضن بين دفتيه الأحلام المنشودة .

ويرى حسن عجمي في كتابه (السوبر مستقبلية) بأن "المستقبلية هي التي تدرس المستقبل من خلال ما هو قائم في الحاضر والماضي . وإن اللغة تتكون في المستقبل والعقل يتكون في المستقبل ، والإنسان لغة وعقل ، إذن الإنسان يتكون في المستقبل " . في حين يكشف توفيق الحكيم عن قلقه إزاء المستقبل الإنساني نتيجة لذلك الحاضر ، فهو يقول : "إن الظلام الزاحف على الإنسانية يخيفني" (٤) وهو بذلك يعبر عن قلقه على مستقبل الإنسانية ، ذلك أن حرباً واحدة -برأي الحكيم نفسه -من شأنها أن تعود بالإنسانية عشرات بل مئات السنين إلى الوراء .

أما روجيه غارودي الذي جاء تصريحه متقارباً مع قلق الحكيم حين صرّح في كتابه إنذار إلى الأحياء : بأن البشرية لن ترى القرن الحادي والعشرين فيما اذا لم يغير الإنسان من أسلوبه ومنهجه الحالي واستمر عليه حتى نهاية القرن العشرين، وكان قبله بخمسة قرون متنبىء فرنسي مشهور هو (نوستر أداموس) وهو فلكي وطبيب يدلي بتنبآت حول نهاية العالم في كتابين له مشهورين يروج لهما بين فترة وأخرى وذلك للشغف الإنساني بمثل هذه الموضوعات .

لقد كثرت الكتب المؤلفة والصادرة في الغرب حول نهاية أو مستقبل العالم ، حتى يمكن القول "أن عددها كاف لتشكيل مكتبة ضخمة ، فالطاعون والوباء في أوروبا، وحروب القرون الوسطى المتعددة، والحروب الآلية، والثورات الاجتماعية والصناعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كل هذه الأحداث وما شاكلها ، قد تم التنبؤ بكونها علامات تشير بشكل وبآخر إلى نهاية العالم، حتى أن بعض الكتب عمدت أحياناً إلى تعيين تاريخ دقيق للأحداث التي توصف غالباً بالكارثة أو نهاية العالم. وكمثال على ذلك تنبؤات (وليم مولر) حول أحداث سنتي ١٨٤٣- ١٨٤٤م ، التي ورد ذكرها مفصلاً في الصفحة ٤٦٥ من الجزء الثامن عشر من الموسوعة البرطانية طبعة عام ١٩١١م " (٥)

الثمانينيات الموسوم (العالم سنة الألفين) الذي عده وقدمه الدكتور قدامة الملاح ، ومدى إهتمام الناس حينها بهذا البرنامج - الباحث .

من جانب آخر يرى الباحث أن المستقبلية بوصفها ميدانًا واسعًا جداً فهي ترتبط "بعلائق متينة مع ميادين أخرى متعددة للدراسة ، وقد يتبين إنه يشكل صلة الربط بينها جمعاء، وبالتوجيه الصحيح يمكن أن يصبح القوة الدافعة والمطلوبة لتشد كل تلك الميادين والفعاليات إلى ما يعتبر فن وعلم التداخل والتغيير ، وهو الأمر المطلوب ليتمكن المجتمع من التعامل مع معدلات التغير المتسارعة في عصرنا هذا." (٦) وإن جل التصورات المستقبلية تقوم على الافتراض إلى جانب أن "الخيال هو الأب الشرعي للمستقبلية " (٧).

يقول روي إمارا : " يرتبط علم المستقبل بروابط وثيقة

مع العديد من ميادين الدراسة الأخرى ، ورغم أن العلوم المهيمنة في هذه الميادين مختلفة ، إلا أن هذه الميادين تشترك في طريقة واحده لحل المشكلات." (٨).

وإذا ما اسوقفنا عند تعريفات أخرى سنجد ذلك التقارب في التصدي لمصطلح المستقبلية ، وبحسب التالي :

" المستقبلية .. أفكار ابتدأت في رأس أول إنسان قديم أسس عائلة وراح يفكر بتأمين الغذاء والسكن والأمن لأولاده وأحفاده المستمرين بالتكاثر .. " (٩).

" المستقبلية .. هي مجموعة الأفكار والرؤى والتصورات التي تحاول العمل على ابتكار أنماط وأجواء وبيئات جدية أفضل وأسلم وأجدى للمجتمعات والحياة الإنسانية بكل تشعباتها وإمتداداتها باستنباط روح حيوية دينامية في الحضارة البشرية تعمل بالضد من العوامل الفايروسية المؤدية إلى شلل الحضارات .. " (١٠).

إن أي تصور للمستقبل إنما يتعامل بالضرورة مع فكرة التغير، لأن المستقبل يعني التغيير عن الحاضر، وهو تغيير يمكن أن يكون كما حدث في الماضي، وهذا يعني أن في الإمكان الإفادة منه واستخدامه كدليل ومرشد في الحاضر، أو إنه تغيير يمكن أن يكون في المستقبل .." (١١).

وإذا نظرنا للمستقبلية من الناحية الفلسفية فسنحصي الكثير من الآراء والتوجهات والفرضيات التي سعت وحاولت استشراف ذلك المستقبل باختلافات واضحة أحياناً وبتوافقات واضحة أيضاً أحياناً أخرى ، وذلك بحسب المرجعية الفكرية والاعتقادية لذلك الفيلسوف باختلاف عصره ومنهجه التحليلي، فعلى سبيل المثال نجد أن الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦)م ، تتوسع عنده قليلاً المديات الفلسفية المحيطة بالظاهرة المستقبلية ، وتحديداً في مؤلفه (أطلانطس الجديدة) الذي عرض فيه آراءه السياسية وعلى طريقة أفلاطون في المدينة الفاضلة ، لقد حاول بيكون أن "يحلم بمثل ما كان يحلم به أفلاطون في جمهوريته والفارابي في مدينته الفاضلة وابن باجة في تدبير المتوحد وهي تحيلنا كذلك إلى الاقتراب الواضح ما بين هذه التخيلات الفلسفية، بمصطلح (يوتوبيا) Utopian الذي كان توماس مور أول من استخدمه وهو من اليونانية يعني حرفياً مكاناً غير موجود كوصف لمجتمع مثالي. وكان هذا الاسم الذي أطلقه على جزيرة خيالية ينشأ عليها مجتمع مثالي . وبعد ذلك استخدم هذا الاصطلاح في وصف النظم الاجتماعية وغير الممكنة عملياً في الأساس .(١٢).

يتساءل الفيلسوف وعالم النفس الفرنسي هنري برغسون (١٨٥٩-١٩٤١م) في نظريته الفلسفية عن الوجود بالقول : "من أين أتينا" وماذا نحن" والى أين ذاهبون" (١٣) منطلقاً في تساؤله من " إننا لا نستطيع أن نتكلم عن واقع يدوم من غير أن نتكلم عن وجدان يستوعبه" (١٤).

يرفض برغسون إضفاء المكانية على الزمان لأن ذلك يقود إلى "حرمان الزمان من طابعه الحقيقي والقضاء على أصالته وحيويته التي تتمثل في ديمومة خالصة لا يخالطها أي امتداد مكاني ، وإن الزمان الحقيقي يجب أن يبتعد تماماً عن تلك المكانية وذلك الزمان الحقيقي أو الديمومة التي لا تدرك إلا بواسطة الحدس" (١٥).

على وفق هذه الأفكار ، يمكن تمييز فلسفة برغسون وحصرها في مدى علاقتها بالمستقبل . فقد توزعت هذه العلاقة في إهتمامات برغسون بالزمن وتحديداً انشغاله بفكرة (الديمومة) الزمنية او الصيرورة بوصفها انسياباً زمنياً بلا توقف، وبلا تعقيد زمني بالأحداث وبالمتغيرات والتتابعات المتعددة، إلا أن الزمن له حق الانطلاق عبر هذا التتابع إلى ما لانهاية. لأن الديمومة هنا تعني ببساطة " إننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل كل شيء يدوم عبر التتابع والتغير .." (١٦).

"أنا أدوم إذن أنا موجود"(١٧). في هذه المقولة نلحظ التعبير الحي عن اللاعقلية التي قادت برغسون إلى مثالية في الديمومة الخالصة، أي اللامادية، وهي أساس وأصل الأشياء جميعها. والمادة والزمان والحركة هي أشكال مختلفة فيها نتصور الديمومة .

وفي كثير من الأحيان يشكل هذا المستقبل قلقاً متزايداً لبعضهم البعض فيلجأ إلى (التنبؤ) بوصفه وسيلة لتهدئة قلقه، وهنا يبرز مصطلح (قلق الآتي) وهو: "تلك الاستجابة التي يبديها الشخص في كل مرة يجد نفسه فيها في وضعية صدمية ، أي خاضعاً لفيض من الإثارات ذات المنشأ الخارجي أو الداخلي ، والتي يعجز عن السيطرة عليها "(١٨)، وفي كتابه (الوجود والزمان) يقول مارتن هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦م):" .. الانتظار حال للمستقبل مؤسسة على

التوقع .." (١٩) وإن كل مالم يتحقق بعد ، يبقى في إطار التوقع ، وهذا التوقع كثيراً ما يتحول إلى قلق وهم إنساني "ولهذا يتميز بالانتظار Gewartigen، وهو ينطوي على الحاضر -كنقطة انطلاق التوقع -إلى المستقبل بوصفه الهدف من التوقع "(٢٠).

هذه التصورات الفلسفية لم تقتصر على فلسفة غربية أو عربية حسب بل هي تصورات فلسفية تعاقبت تأريخياً لدى عدد غير قليل من الفلاسفة، ممن تطلعوا إلى الكمال الإنساني النموذجي تعبيراً منهم عن حاجة إنسانية متطلعة ومنتظرة الوصول إلى المواصفات الكاملة لبناء مدينة نموذجية اقترحتها تلك التصورات الفلسفية علها تسد الحاجة الإنسانية المستقبلية، وعلى الرغم من الاختلافات الصغيرة في حيثيات هذا التصور إلا أن الفكرة في الأساس لها ينبوع واحد ومجرى واحد وصولاً لمصب واحد أيضاً من شأنه توحيد هذه التصورات على وفق هدف أساسي أخير. يشير الباحث إلى بعض هذه التصورات لعدد من الفلاسفة بالإضافة إلى ما مر ذكره في

متن هذا البحث ، وهي : (يوتوبيا) توماس مور، (مدينة الله) أوغسطين ،(المجتمع الجماعي) ماركس، (مدينة الشمس) رابله، (مدينة فاضلة معاصرة) هـ .جـ . ويلز، (المدينة المسيحية) يوهان، (مدينة الشمس) توماس كامبلا، (جزيرة كونفيششيوس) حكيم الصين ، (المدينة المقدسة) جون بنيان، ويمكن الرجوع إلى ليليان هير لاندز وآخرون ،في كتابهم(دليل القارئ الى الأدب العالمي) الذي ترجمه محمد الجورا، وصدر عن دار الحقائق، بيروت -لبنان في طبعته الأولى، ١٩٨٦.

وإضافة لكل ما تقدم يضيف الخبير بشؤون المستقبل الأمريكي هرمان كوهين ومدير مؤسسة هوديسون في نيويورك. في كتاب له بعنوان (المائتا سنة المقبلة): "إن الاقتصاد العلمي سيواصل ازدهاره وسيتمتع أكثر البشر بالعيش بمستوى أكثر بكثير مما هو راهن. وسينعمون بالإنجازات المعيشية المتزايدة مع دخول القرن الحادي والعشرين. ويصرح بأن الإنسان سيشهد تحقق (مدينة فاضلة) في عام ٢١٧٦م. وسيأتي تحقق تلك المدينة الفاضلة لا على أساس الأخلاق والفضيلة والإنسانية. بل في ضوء تطور التكنولوجيا واتساع استعمالها واكتشاف طاقة ووقود أكثر وفرة وأيسر استحصالا.ووفرة الغذاء والملبس والمسكن والمواد الأولية للجميع . "(٢١).

كذلك يؤكد سيف الجراح على اعتماد الإلكترونيات الرقمية (أجهزة الكومبيوتر) في المستقبلية فهي تقبع في كل مفاصل حركتها وبحثها وآخر ما وصلت إليه هذه التقنية . فضلاً عن انطواء المستقبلية على جوانب فلسفية. وكما بينا في البحث. ليس فقط كونها أفكاراً تقدمية إنسانية. ولكن لكونها تنطوي على مسائل فلسفية هامة كفكرة الزمن بكل جوانبها . ثم مسائل القدرية والمفاجئة والصدفة والدور الشمولي للقدرة الإلهية. ودور الإرادة البشرية في صنع التاريخ ومعاني ووسائل السعادة والرفاهية ومشاكلها وتناقضاتها (٢٢).

أما من الناحية السياسية فنتوقف عندما ثبته كوفي عنان في (تقريره بمناسبة الألفية حول تحديات القرن الحادي والعشرين).. حيث جاء ما نصه: "هناك أشياء كثيرة توجب علينا الإحساس بالأمتنان . فبإمكان معظم الناس اليوم أن يتوقعوا العيش مدة أطول من المدة التي عاشها أبواهم . ناهيك عن المدة التي عاشها أسلافهم الأبعد فهم يحصلون على تغذية أفضل وينعمون بصحة أحسن ويتلقون تعليماً أفضل ويواجهون إجمالا احتمالات اقتصادية أفضل."كما ويذهب الى القول: " ولكن يجب أن لا نكتفي بالكلام عن المستقبل . إذ يجب أن نشرع في تهيئة ذلك المستقبل الآن . وليكن مؤتمر قمة الألفية إيذانا بتجدد الدول الأعضاء تجاه أممها المتحدة ... "ويضيف:" ولإثار ثورة الاتصالات صور أخرى أيضًا . فشبكة الإنترنت هي أسرع أدوات الاتصال نمواً في تاريخ الحضارة . ولعله أسرع الأدوات من أي نوع انتشاراً . وإنما يؤدي بالفعل اقتران تكنولوجيا المعلومات وشبكة الإنترنت والتجارة الإلكترونية إلى إحداث تحول العالم مثل التحول الذي أحدثته الثورة الصناعية." إلى أن يقول عن بناء الجسور الرقمية ما نصه : "وأود أن أركز هنا على نقلة تكنولوجية تُحدث بالفعل تحولاً في الحياة الاجتماعية والاقتصادية. وهي (الثورة الرقمية) إذ تشهد صناعات الاتصالات والمعلومات تغيرات أساسية بسرعة تقارب سرعة البرق ... فقد استغرق وصول المذياع إلى خمسين مليون شخص ٣٨ عاما . والتليفزيون ١٣ عاما أما الإنترنت فقد أصبح يستخدمها عدد مماثل من الناس في غضون أربع سنوات فقط . وفي عام ١٩٩٣م كانت هناك ٥٠ صفحة على الشبكة العالمية . أما اليوم فهناك مايزيد على خمسين مليون صفحة . وفي عام ١٩٩٨م كان عدد الموصولين بشبكة الانترنت ١٤٣ مليون شخص فقط . ولكن بحلول عام ٢٠٠١م سيرتفع هذا العدد إلى ٧٠٠ مليون شخص. وفي عام ١٩٩٦م بلغت معاملات سوق التجارة الأمريكية ٦,٢ بليون دولار. وبحلول عام ٢٠٠٢م من المتوقع أن ترتفع إلى ٣٠٠ بليون دولار.

وأصبح للإنترنت بالفعل نطاق من التطبيقات يفوق في اتساعه أية وسيلة أخرى سبق اختراعها من وسائل الاتصال"

لقد قصد الباحث في إيراد هذه المقولات والأرقام كما هي بهدف مقارنتها بالزمن الحالي حيث نتلمس بوضوح مضاعفة الأهمية للمقولات إلى جانب مضاعفات كبيرة للأرقام الواردة فيما لو توفرت لنا إحصائيات جديدة آنية .

ومن المهم الإشارة هنا إلى زمن وفرة الشرائح الدقيقة وتداولها بين الناس بشكل طبيعي وبحسب إشارة ميتشيو كاكو في كتابه (رؤى مستقبلية) حيث يشير إلى أن هذه الشرائح "ستندس بخفة وبالآلاف ضمن نسيج حياتنا وستدخل ضمن الجدران والأثاث وأدواتنا وسياراتنا وحتى مجوهراتنا. وقد تحتوي ربطة عنق بسيطة في المستقبل طاقة حاسوبية أكبر من (سوبر كومبيوتر) اليوم . وقد صنعت حتى الآن نماذج أولية من هذه الأجهزة تتابع بصمت تحركاتنا من غرفة لأخرى ومن بناء لآخر. تنفذ أوامرنا خفية . "(٢٣).

ويورد كاكو قول فايزر الذي ينص : " لن يكون هناك غضاضة يومًا ما في المستقبل. أن نذهب إلى البقال ونشتري ٦ حزم من الكومبيوتر . تماما كما نشتري البطاريات اليوم (٢٤) كما يؤكد كاكو أن الإنترنت جاءت لتبقى لأنها الآن وستبقى ضرورة ملازمة لمجالات حياتنا كافة. أعمالنا تجارتنا علمنا فنوننا وتسليتنا إلى الأبد. وبسبب الإنترنت تتحطم القيود ويشترك الجميع -بل يكادوا- يتوحدون في ثقافة عالمية مشتركة بقيمها ونشاطاتها أخبارها واتصالاتها .(٢٥).

ولكن تبقى في النهاية إشكالية مصطلح الفجوة الرقمية. لأن " المستقبليين يتأرجحون في شأن الفجوة الرقمية بين يوتوبيا معلوماتية قادرة على حل المشاكل وتحقيق الوئام برغم تنوع الثقافات ومحاولات تلاحقها وبين تفاقم أزمات الشعوب والجماعات لدرجة انقراض بعضها البعض. وتقود العالم إلى جحيم تجنيس الثقافات بعد أن تقضي على التنوع الثقافي . كما كادت تقضي تكنولوجيا الصناعة على التنوع البيولوجي . "(٢٦).

على وفق ما تقدم . يرى الباحث أن تكثيف الجهود والسعي المتواصل في محاولاتنا الرقمية هذه. من شأنه أن يخفف حدة الفجوة الرقمية وتقليص سعتها الكبيرة إلى مستوى أقل مما هي آخذة عليه في التزايد والاتساع. ومحاولة إيجاد الوسائل الرقمية التي تساعد على توحد الوعي المعرفي التواصلي مع ثورة الاتصالات الكومبيوترية والتفاعل بيسر وسهولة مع تقنيتها الآخذة بالتطور دائما .

المسرح والعالم الرقمي

بدأت المحاولات فعلاً في كتابة نوع من المسرحيات (الرقمية) عبر شبكة الإنترنت على مستوى النص المسرحي . وهي تندرج ضمن مفهوم التفاعلية التي قامت بترجمة مصطلحه د.فاطمة البريكي مؤخرا وهو (المسرحية التفاعلية) Interactive Drama في مقالة لها بالعنوان نفسه .

إن هذا النوع من المسرحيات التفاعلية متوافر حاليا على شبكة المعلومات . ويعد (تشارلز ديمر) رائد المسرح التفاعلي الذي ألف عام ١٩٨٥م أول مسرحية تفاعلية كما أسس مدرسة لتعليم كتابة سيناريو المسرح التفاعلي في موقعه الخاص على الإنترنت الرابط:http://www.thetherapist.com عبر تقديمه دورات تعليمية متعددة . هذا ما أشارت إليه البريكي في مقالتها إلى جانب إطلاقها التعريف الآتي للمسرحية التفاعلية بوصفها نمط جديد من الكتابة الأدبية. يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد

إذ يشترك في تقديمه عدة كتَّاب. كما قد يدعى القارىء / المتلقي أيضاً للمشاركة فيه. وهو مثال العمل الجماعي المنتج . الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة.

إن هذا التجريب في التأليف المسرحي يُعد شكلاً مغايراً. فهو يقوم أولاً بإلغاء شخصية المؤلف الأساسية ويمكن لأي قاريء أن يكون مؤلفًا آخر بمجرد الدخول لموقع أحداث المسرحية الإلكترونية ويساهم في تكملة الأحداث التي لا تنتهي . كأن يختار شخصية معينة ويهتم بها لغرض تفعيل مسيرتها الدرامية . ثم يأتي شخص آخر ويختار شخصية أخرى في المسرحية نفسها ويحاول أن يوسع مديات حركتها النصية وهكذا تستمر العملية بلا توقف ..

وظيفة الكاتب الأول (تشارلز ديمر) هنا هو عملية البدء بالمراحل الأولية لأحداث النص المسرحي حكاية وشخصيات ليترك الجميع في محاورة تفاعلية غير منتهية مع مسرحيته .

وحتمًا مثل هذه المسرحية لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح ولا يمكن قراءتها أو التفاعل مع مجريات أحداثها

الأولية والتكميلية التي قام الآخرون بتأليفها . إلا عبر شاشة الإنترنت الرقمية .

وبهذا يكون (تشارلز ديمر) في مسرحه التفاعلي هذا. يؤسس لنظرية مسرحية جديدة يقترح كاتب السطور أو يجتهد في تسميتها بـ (نظرية المسرح الرقمي) وهي الآن قائمة فعلاً عبر عدد من المسرحيات التي كتبها ديمر والمستخدمة حاليًا في موقعه الإلكتروني ويتفاعل معها الكثير من المتلقين القراء منهم والقراء المبدعين ممن يهتموا بالكتابة الدرامية. ومن كافة أنحاء العالم ولم يتوقفوا بعد على وضع نهاية واحدة لأيٍ من تلك المسرحيات .

لقد ألغت (المسرحية التفاعلية) أفق الانتظار أو التوقع المعروف في الأدبيات الورقية الحديثة. لأن المتلقي هو السيد المتحكم بالقادم من الأحداث فمن أين له أن ينتظر أو يتوقع. فما يريده يجعله واقعا مثلما يشاء.

وهكذا توصل ديمر وعبر عدد محدود من مسرحياته مثل: (الأغنية الأخيرة لفيوليتا بارا. وبات يوديمورت. وتيوركيز. ورانشو. وكوكتيل سوت. وجاتواتيمورت) توصل إلى المسرحية الرقمية بعد أن تحول كل شيء في عالمنا إلى أرقام. فعبر الإنترنت -وكما يعرف الكثيرون - صار الحب رقميًا والعواطف رقمية والصحافة الفاعلة الآن هي الصحافة الرقمية وكافة المعلومات الأخرى لكافة الاختصاصات الإنسانية والعلمية التي وجدت ضالتها في (الرقمية) بوصفها أسرع وسيلة اتصال حضارية لتبادل المعلومات والخبرات والثقافات الكونية المتعددة .

ومن المهم الإشارة إلى ما قاله (سعيد يقطين) عن الموضوع نفسه في كتابه (من النص إلى النص المترابط . مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) يقول فيه : (لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة. لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها. أو استيعاب الخلفيات التي تحددها . ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط . والتفاعلية . والفضاء الشبكي . والواقع الافتراضي. والأدب التفاعلي . ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي . ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني)(٢٧) وعن الوسائط الرقمية المتفاعلة يضيف يقطين : " نقترح مفهوم الوسائط المتفاعلة من جهة أولى كمقابل لـ : computer mediated communication , ومن جهة أخرى أي تأخر في ولوج عالم الوسائط المتفاعلة في حقلنا الثقافي العربي لا يمكن إلا أن يضاعف تأخرنا عن المشاركة في عالم (التواصل الحديث)"(٢٨) ويعني بهذا مباشرة العالم الرقمي الجديد .

في ضوء ذلك يتساءل الباحث : أ يمكن أن نتصور يوماً أن تنتهي المسرحية نصاً مطبوعاً على الورق لتجد بديلاً لها على هذه الشبكة العنكبوتية؟ وبعدها – وهو افتراض مستقبلي جائز الحدوث -أن يغيب العرض المسرحي هو الآخر موجداً بديله الإلكتروني وأن نفتقد إلى ذلك التلاقح الوجداني والفكري المباشر والمادي بين الممثل على خشبة المسرح بلحمه ودمه وبين المتلقي في الصالة بلحمه ودمه هو الآخر . ليتحول إلى تلاقح رقمي عبر الشاشة الإلكترونية ؟

إذا كان الأمر قد تحقق أو نجح مع (الرواية الرقمية(٢٩) و(القصيدة الشعرية التفاعلية) (٣٠) ومع مجالات أخر. فهل يمكن أن يجد التحقق والنجاح نفسه مع المسرحية .. وبالتالي تكون (نظرية المسرح الرقمي) المقترحة . قد حققت حضورها وهيمنت على الواقع الإبداعي المسرحي نصاً وعرضاً وفاعلية جماهيرية مطلقة ...؟ تبدو أن المسالة هنا ترتبط بنواحي عدة منها العامل الزمني المستقبلي البعيد المرتبط هو الآخر بعامل الوعي الرقمي والثقافة الرقمية وبالإيمان بأن الثورة الرقمية حققت حضورها وينبغي الإفادة من مدياتها العلمية الجديدة وتوظيفها في مجالات أدبية وفنية يقف المسرح -برأي الباحث -في مقدمة هذه المجالات .

ولقد أعقب صدورهذه التساؤلات والأفكار التي أوردها واقترحها الباحث حين أوجز ملخصها في مقالته المنشورة عبر صحيفة المدى العراقية العدد ٥٤٤ في ٢٠٠٥/١١/٢٧م بعنوان (نظرية المسرح الرقمي) أعقبها مجموعة من ردود الأفعال التي وجدنا من الأهمية بمكان الإشارة إليها وتأمل فعلها المعرفي وخاصة إذا عرفنا التباين الواضح بين آراء أصحابها الذين لهم خبرتهم وثقافتهم المسرحية إلى جانب تخصصاتهم الإبداعية . ولأن الحوار المعرفي هو الغاية الأصل وبرغم ما يكتنفه من اختلاف وائتلاف . لذا جاءت سطورنا هذه لتحاور أولاً. ولعلها تضيف شيئاً آخر حول ما قيل وسوف يُقال عن مستقبل المسرح القادم .

الفنان والناقد المسرحي عثمان فارس . الذي اعتمد في ائتلافه مع الموضوع على القاعدة الأساسية في الإبداع والبحث

المسرحي وهي التجريب. فهو يقول:]التجريب هو روح المغامرة والبحث في المجهول وهو يرتبط بعملية التواصل الإنساني والمعرفي في هذا العصر الرقمي الذي يختزل المسافات ويحول عالمنا إلى قرية صغيرة على وفق برمجة التقنيات الحديثة. فمثلا في المسرح هناك ترجمة فورية للحوار المسرحي إلى عدة لغات . أما الكاتب والمخرج المسرحي سعد هدابي فرصد مسألة القلق والتردد الذي ينتابنا ونحن نطأ حقول التأسيس والإضافة. بل ويتعدى الأمر –وبحسب قوله –إلى أكثر من ذلك فنصرخ فزعين من فكرة المغامرة وكأننا لا نريد أن نلحق بالركب التقني وهو يفتض المجهول ويغادر أيقونات العصر. ظنًا منا أن لكل منجز إنساني أيقونة خاصة به لايمكن المساس بقداستها لأن لها سطوة صنمية خالدة .. في الوقت الذي يزحف فيه ذلك الركب بعيداً ويخلع عن كاهله كل ما يمت بصلة سابقة.

أما الفنان المسرحي ناصر طه. الذي اختلف حول إمكانية تحقيق النظرية بوصفها وبحسب رأيه حلماً درامياً صعب التحقق وهو بالتالي لن يكون بديلاً لسحر الخشبة. ومهما حاولنا التوصل في اكتشاف الأشياء عبر هذه الرقمية الإلكترونية . لأن البقاء للعرض المسرحي الحي الجامع للممثل والمشاهد وذلك اللقاء الروحي والفكري المباشر دونما عوارض تقنية من شأنها خلخلة ذلك اللقاء وموته . في حين وجد الفنان الشاب بشار عليوي أن عالم الإنترنت لم يزل مجهولاً وغير مكتشف من قبل الكثير من الناس ممن لايعرفون استخدام الحاسوب أو ولوج عالم الإنترنت .. ومع هذا لابد أن نبحث عن المسرح الرقمي .. وأن يكون أفق تفكيرنا ووعينا بهذا المستوى من الانفتاح على الآخر من خلال استخدام الأداة الرقمية نفسها لإبداعنا المسرحي (للمزيد ينظر موقع مسرحيون الإلكتروني . الرابط : http://www.masraheon.com/

كذلك كتب المسرحي الشاب بشار عليوي مقالته تحت عنوان (مقاربة قرائية لمفهوم نظرية المسرح الرقمي للناقد د.محمد حسين حبيب) نشرت في صحيفة الفيحاء العراقية ذي العدد ١٣٨ في ٢٠٠٦/١٢/٢٧م . حاول فيها التنويه إلى أن النظرية هذه ركزت على النص دون العرض وفي ذلك إشكالية ينبغي حلها أو إيجاد مسوغاتها التي تعطي لكل الخطاب المسرحي نصاً وعرضاً حقه من النظرية المقترحة .

وما بين هذا الرأي وذاك لم يزل الباحث يبحث وينقب في المرجعيات المعرفية الداعمة للرقمية المسرحية . أو تلك التي تنشأ لها قاعدتها الأولية لتحديد مساراتها التنظيرية منها والتطبيقية عبر محاولات عملية كتلك التي أشرنا لها عند الكاتب المسرحي تشارلز ديمر في مسرحه التفاعلي وعبر موقعه الإلكتروني .

يشير الباحث والكاتب البولندي ماريك هولينسكي في كتابه الفن والكومبيوتر . الذي قام بترجمته عدنان مبارك والمنشور عبر الموقع الإلكتروني (القصة العراقية . الرابط , www.iraqstory.com يشير وفي الفصل السابع منه إلى وجود تجارب قليلة كانت قد بدأت عام ١٩٦٦ م . لعرض مسرحي كومبيوتري وتحت شعار (المسرح والهندسة الآلية) فيقول: "في هذه العروض زود الممثلون والكادر التقني أيضاً بأجهزة تليفون لاسلكي. واستلم الممثلون تعليمات أثناء العرض تخص دورهم كذلك مهندس الصوت أو الضوء استلم بالطريقة نفسها التعليمات. وبعض العروض رافقتها الموسيقى التي ألفت مباشرة من جهاز التركيب في الكومبيوتر. كذلك الصور الملونة المنقولة من الشبكة التليفزيونية الداخلية هذا إضافة إلى مؤثرات أخرى موجهة بواسطة عين سحرية. وكانت الأجهزة التقنية موصولة فيما بينها بشتى السبل. مثلاً الحركة على الخشبة والقاعة كانت تسجلها كاميرا تليفزيونية وحين يبدل الممثل مكانه كانت الإضاءة تتغير أوتوماتيكيا. ولم يقتصر عمل الكومبيوتر على هذه الأمور بل كان يتجاوب مع مواقف غير متوقعة مستفيداً من حرية اختيار هذه التوصية المبرمجة أو تلك.

ويستمر هولينسكي في التعرض لبرامج إلكترونية قريبة لذوي الاختصاص أكثر من الفنان نفسه بوصفها أمثلة شبيهة إلى حد ما – أو تستخدم برنامج محدد –للبرنامج المستخدم لمثل هذا العرض الكومبيوتري على حد وصفه. ويؤكد لنا ما ذهب إليه هولينسكي ضرورة تمكن فنان المسرح من الإلمام بمثل تلك البرامج والتدريب عليها لكي يحقق بالتالي التفاعل المطلوب مع مثل هذه التجارب التي تجمع العلمية إلى جانب الإبداعية في الخلق الفني.

ويذهب مؤلف الكتاب أكثر وهو يعطي الصورة المستقبلية للفنان مبرمج الماكنة الرقمية" في الأزمان التي مازالت بعيدة. أزمان هيمنة الكومبيوتر. شبيها بأستاذ المعهد العالي حيث ستنحصر مهمته في تقديم القواعد الملزمة في الخلق الفني. كذلك المعايير الشائعة للحساسية الفكرية والجمالية وأرث التقليد والنزعات القائمة للكومبيوتر. كم أن مهمة هذا المعلم ستكون تلقين الماكنة مسائل أنظمة الألوان

والأشكال والكلمات والنغمات وحركات الرقص. وفي الأخير هناك مهمة التحديد: أي نظام من هذه الأنظمة لا يمكن الأخذ به إذا كان مناقضا لتصوراتنا عن الفن أو إنها مرفوضة. ببساطة من جانب المتلقي.

ويشير أنطونيو بيتزو في كتابه (المسرح والعالم الرقمي)(٣١) وهو يناقش (المشهد المسرحي والوسائط الرقمية الجديدة) يشير إلى الواقع الافتراضي بوصفه بيئة إبداعية فيشير إلى القرار الذي اتخذه في بداية التسعينيات بعض الفنانين والباحثين اللذين اجتمعوا في جامعة كانساس في الولايات المتحدة الأمريكية وهو العمل على إنتاج عرض ينجحون فيه في دمج الفضاء والممثلين الفعليين مع أجواء الواقع الافتراضي. وقد تسببت فكرة إدخال إنتاج مماثل بداخل الملف الرسمي لجامعة المسرح في الكثير من الارتباك. حيث إن العلاقة بين المشهد الرقمي والمشهد المادي تبدو كعلاقة بعيدة الاحتمال وجريئة. وبعد تنفيذه نال العرض إعجابًا شديداً وأصبح العرض الأول في هذه السلسة. وما زال يُعتبر حتى اليوم العرض الرائد في التجريب في هذا المجال. "موثقًا في إشارته التاريخية هذه إلى مشروعية الريادة الرقمية المسرحية عالمياً فضلاً عن أن هذه التجربة كانت قد أزالت بعضاً من الشكوك والغموض الذي أحاط حينها حول الواقع الافتراضي مصطلحا وتطبيقا الأمر الذي أثار إهتمام عدد من المسرحيين جدلياً ونقدياً بين مختلف ومواقف حول طبيعة مستقبل مثل هذه التجارب المسرحية .

كما يؤكد بيتزو على توضيح أن الواقع الافتراضي كجزء من الوسائط المتعددة الرقمية يرتبط ببيئة التمثيل ويحاكي أو يبدع واقعاً من خلال استخدام تقنياته المحددة وبالتالي يكشف هذا الواقع عن علاقات مثيرة للإهتمام مع فن المسرح .ويذهب للتفريق مابين العرض المسرحي الرقمي بوصفه الوسيط الجديد والفنون المرئية والسمعية الأخرى وذلك بالعودة إلى المنظور.

السيميوطيقي نصل إلى اكتشاف مفاده "إن الواقع الافتراضي أيضاً يتحدث بلغة تربط بين سلسلة من الصور الفاعلة والنتيجة بالتحديد هي أن الديناميكية بين التعبير (معنى النص) واللاتعبير (الأداء الذي تقوده الحواس) يتم ضغطها في علامة واحدة هي في ذاتها حدث فعل ... إن شاشة تلفاز مفتوحة في وسط صالة ونحن على سبيل المثال نقف في المطبخ لإعداد الغداء تستمر في الأداء تمامًا كما وكأننا نجلس أمامها على الأريكة لمشاهدة الإرسال إذن فالجهاز ما زال يحتوي على أقل حد ممكن من الأداء حيث يعرض حدثًا يحدث بالفعل في مكان آخر . إنه وسيلة لنقل الحدث من جانب واحد . إن شاشة الكمبيوتر المفتوحة دون مستخدم تصبح ثابتة لا تفعل أي شيء . لا ترسل ولا تبث أي شيء آخر .باختصار. لا وجود لها إلا من خلال العلاقة مع المستخدم " وهذه تُعد أهم خاصية اختلاف بين صورية الحاسوب وصورية الشاشات الأخرى.

كما ويستعرض بيتزو تجارب استخدمت ذات المنحى الرقمي في معالجات مخرجيها واستندت على نصوص مشهورة لكتّاب مثل (صموئيل بيكت) و (أرثر كوبيت) (كريستوفرمارلو) وضعها تحت يافطة عروض المسرح الافتراضي . فمثلا نذكر ما ثبته المؤلف عن عرض أجنحة لكوبيت: " وهكذا يظهر هذا العرض قدرة فريدة على أن يجمع في بناء درامي ومشهدي متأثر بأعراف المسرح التقليدية (الحدث الذي يدور في فصلين والأطر المنوعة. مواجهة المشهد للجمهور. السينوغرافيا ذات المواد الواقعية) موضوعات ولمحات فعلية من لغات الوسائط المتعددة الجديدة. ويدخل الكومبيوتر وشبكة الإنترنت بقوة ليشتركا في العرض على مستويين .

في المستوى الأول الذي يظهر على الفور نشهد الوجود المادي للجهاز ولمستلزماته . فالكومبيوتر يظهر في المشهد في حجرة دانيال ثم يتضاعف على شاشات العرض ثم يصبح وجوداً مادياً مع البطل الذي يقص دوافعه على الانتحار. وجود التكنولوجيا على المسرح والتكرار المستمر لذكر أسماء أدوات الكومبيوتر (ملفات . هارد دسك . كلمة المرور . ويب. وهكذا) جميعها تشهد الصلة بين البطل وتكنولوجيا المعلومات."وفي مكان آخر يشير بقوله : وبهذا الترتيب للاعتبارات تم وضع محاولات ذلك الذي يطلق عليه (مسرح الإنترنت) web – theatre يتعلق على المسرح بأحداث استخدمت تكنولوجيا خاصة لنقل الفيديو والصوت مباشرة خلال شبكة الإنترنت والتي عادة ما توضع تحت مصطلح الفيديو كونفرس مؤتمر إليكتروني .

وفي نهاية كتابه يتساءل بيتزو : " فهل يمكن فعلاً أن نتخلى عن فكرة : إن المسرح هو مصنع الانفعالات ؟ وهل يمكن تخيل العرض المسرحي بكليته عبارة عن دمى تتحرك بتقنية مبرمجة يتحكم بها الجمهور على هواه رقميا ؟ وأسئلة أخرى تخترقنا وتحاول أن تؤسس مساراً ثقافياً جديداً يورده المؤلف

هنا بعنوان (ثقافة ما بعد الحداثة والفنون الرقمية) معلنا تساؤلاته المهمة في نهاية الكتاب ونحن نسأل معه : هل القصص التي سنستلهمها من التكنولوجيات الجديدة للتمثيل ستعني شيئا بالطريقة نفسها التي كانت تعنيه أعمال شكسبير؟ و هل يمكننا تخيل دراما إليكترونية تتطور أبعد من المتعة والتسلية الساحرة للوصول إلى تلك الطاقة والابتكار الإبداعي الذي نربطهما دائما بالفن ؟ وعن قلقه يعبر بيتزو بصراحة ويقول:"أنا لا أتساءل الآن إذا كان من الممكن ترجمة مسرحية معينة لشكسبير في صياغة أخرى. بل سؤالي يتعلق بما إذا كان هناك أمل في أن يقدم على الدراما الإليكترونية شيئًا حقيقيًا ومرتبطًا بظروفنا الإنسانية. ومعبراً بروعة هكذا عنها كما عبر شكسبير عن الحياة في مسرحه الإليزابثي؟(٣٢).

يبدو أننا فعلاً وبعد كتاب انطونيو بيتزو هذا -كما قلنا في ورقتنا الأولى عام ٢٠٠٥م - بحاجة إلى وقفة أخرى بل إلى وقفات وتأملات أخرى طويلة ومتابعات أخر أطول مرهونة بالتجارب التطبيقية من شأنها ترصين هذه الرقمية مسرحيا إلى جانب البحث والتنقيب واكتشاف الأفكار التي تخصب مستقبلية مسرحنا العربي الرقمي / الحلم .

مما تقدم يرى الباحث أن هذه الرقمية الفنية تبدو مصدر قلق واضح للكثيرين خوفاً من فشل الوصول لنظام برامجي يتفق على عناصره الكومبيوترية التي تدفع بالخلق الفني خطوات إلى الأمام. وإن مثل هذه البرامج التقنية من شأنها أن تفرض القيود على المخيلة الفنية وبالتالي تسيير الإبداع لمناطق مسيرة ومبرمجة لا إبداعية خالصة متنوعة الخيارات. الأمر الذي يتحول فيه الإنترنت من كونه وسيلة حرة لتبادل الخبرات والمعلومات المعرفية إلى مساحة ضيقة تتحكم بالمنتج الإبداعي وتضيق عليه فضاء التخيل اللامحدود.

كما يرى الباحث أيضًا. إن الاستمرارية في استخدام الإنترنت ومحاولة تلافي معوقات ذلك الاستخدام : كعامل إتقان اللغة الإنجليزية وهي لغة الحاسوب الأصل. وتوفر فرص الاستخدام المجانية بسبب تدني الدخل الفردي محليًا وعربيًا بالقياس لما يتطلبه استخدام الحاسبة ومتعلقاتها الأخرى. هذا إلى جانب تخطي بعض الأعراف والتقاليد التي قد تحجم الإنترنت وهذا يرجع للوعي الثقافي المدرك لطبيعة التعامل مع العلمنة أو الرقمنة كما تسمى أحيانًا، فضلاً عن المواقف الواجب اتخاذها وبحذر شديد من بعض الظواهر الدينية والسياسية وما شابهها التي تطفح بها عدد كبير من المواقع الإلكترونية بهدف التسييس والترغيب لأيديولوجيات متطرفة تحاول أن تجعل من الهامش مركزاً وبالعكس. قد نتوصل بعد تخطي كل ذلك- والأمر يرتبط بالعامل الزمني- لوضع الأسس الأولية للفن الرقمي عامة ولنظرية المسرح الرقمي خاصة.

ولأجل أن يبقى مثل هذا الشكل المسرحي/ الرقمي. لما تزل الأفكار في بيضتها التي خصبتها الرقمية -علمًا وفنًا- هيمنت على العالم الإنساني برمته في أولى بدايات الهيمنة الإلكترونية التي ولدت ونسيت كيف تموت .

الهوامش :

١- علي أكبر كسائي ، حول القرن العشرين ، ترجمة : أحمد العبيدي ، كتاب تحت الطبع.
2- Petit Larousse illustre . Librairis Larousse . Paris 1980
٣- تمهيد لمحور عالم الغد ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، العدد الأول، ١٩٧٣م، ص٣
٤- توفيق الحكيم ، بين الفكر والفن ، مطبعة الوطن العربي ، ب ت ، ص٢٣٣
٥- علي أكبر كسائي ، مصدر سابق
٦- روي أمارا ، علم المستقبليات .. إلى أين ؟ ، ترجمة محمد أحمد صديق ، مجلة الثقافة العالمية ، العدد ٢ ، ١٩٨٢م ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت ، ص ,٩٤
٧- سيف الجراح، المستقبلية شيء عن الماهية شيء عن الآفاق، مجلة الموقف الثقافي العدد٢٢ ، ١٩٩٩م ، دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، ص ,٥٠
٨- روي أمارا ، مصدر سابق ، ص ,٩٦
٩- سيف الجراح ، مصدر سابق ، ص ,٥١
١٠- سيف الجراح ، مصدر سابق ، ص ,٤٨
١١- روي أمارا ، مصدر سابق ، ص ص : ١٠١. 102 –
١٢-للمزيد ينظر: موسى الموسوي ، فلاسفة أوروبيون من ديكارت إلى برجسون ، دار.
١٣- المسيرة ، ط١ ، ١٩٨٠م ، من ص ٣٧ 40. –
١٤- أندريه كريسون ، برغسون حياته فلسفته ، ترجمة : بنية صقر، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢ ، ص١١٦
١٥- وليم.ت.نون ، الأدب الحديث والإحساس بالزمن ، مجلة الثقافة الأجنبية العراقية ، العدد ٢ ، ١٩٨٨م
١٦- روبرت.ب.كابلان الأرض اليباب ، اليوت ، ترجمة : يوسف اليوسف ، مجلة الأدب الأجنبية العدد ٤ ، ١٩٧٥ ، ص٣٨ .
١٧- حسام الدين الألوسي ، الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد ٢ ، ١٩٧٧م
١٨- هامز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد مرزوق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢م
١٩- غازي الأحمدي ، الوجودية ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٠م
٢٠- جان لابلانش وبونتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، مصدر سابق، ص ص٤١٢ ، ٤١٣,
٢١- مارتن هيدجر ، الوجود والزمان ، ص٣٢٩ .
٢٢- عبد الرحمن بدوي ، الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر ، مصدر سابق ، ص ,١٩١
٢٣- علي أكبر كسائي ، مصدر سابق
٢٤- للمزيد ينظر : سيف الجراح ، مصدر سابق ، ص ص : ٤٨– 49
٢٥- ميتشيو كاكو ، رؤى مستقبلية ، ترجمة : د. سعد الدين خرفان ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٠ ، الكويت ، ٢٠٠١م ، ص ٣٦
٢٦- ميتشيو كاكو ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٨
٢٧- للمزيد ينظر : ميتشيو كاكو ، ص ٧٢ و ص ٤٣٤
٢٨- د. نبيل علي و د. نادية حجازي ، الفجوة الرقمية –رؤية عربية لمجتمع المعرفة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٣١٨ ، الكويت ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٤
٢٩- سعيد يقطين . من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . ط ١ . ٢٠٠٥
٣٠- سعيد يقطين . المصدر السابق نفسه . ص ١٣
٣١- للمزيد ينظر : الموقع الإلكتروني لاتحاد كتّاب الإنترنت العرب -الرابط : ewriters.com-http://www.arab/ والتعرف على الروايات الرقمية لمحمد سناجله وهي : ظلال الواحد و شات و آخرها روايته بعنوان صقيع .
٣٢- للمزيد ينظر : الموقع الإلكتروني النخلة والجيران – الرابط : Alnakhlahwaaljeeran.com.www والتعرف على القصيدة الرقمية للشاعر مشتاق عباس معن .

التأثير الجمالي للنسبة الذهبية في الكادر السينمائي التشكيلي

كانت ولازالت النسبة الجيده هي الهاجس الذي يؤرق فنان المناظر أثناء عمل التصميم ، ونعني بالنسبة هنا هي عملية التوافق بين كل عناصر التصميم بحيث نصل إلي تكوين يكون أقرب إلي الكمال في تشكيله الجمالي بغرض إعطاء الانطباع المطلوب من العمل الفني ككل . وحتى يصل فنان المناظر إلي هذه النسبة في التصميم قد تقابله عقبات جمة في التنفيذ ناهيك عن تحويل الطرز المعمارية المختلفة من مقياسها الحقيقي إلي نسبة تتوافق مع المدي المرئي للكاميرا و حركتها في المكان . فعملية التكبير أو التصغير للنسب المرئية كان لها أن تخضع إلي حسابات دقيقة و دراسة مستفيضة ليس فقط تغيير مقياس الرسم فحسب وإنما الوصول إلي تناسب متجانس بين الأطوال والعروض و دراسات لعمق المنظور المرئي بحيث يظهر المكان متوافقاً ويكاد يكون واقعياً.

سمر بهاء الدين | مصر

وقد وقفت في إحدي المحاضرات أمام أحد الأسئلة الذي طرحته إحدي الطالبات في أنه" كيف أجعل التصميم يحوز علي إعجاب و تقدير أساتذتي المشرفين علي مشروع الأتيليه فالكل مجمع علي أنه تصميم جيد ولكنه غير محسوس ومن هنا تسألت كيف نجعل التصميم محسوساً فالإحساس بالشئ أو عدمه أمر نسبي من شخص إلي آخر !"

ومن هنا جاءت فكرة البحث عن الوصول إلي النسبة التى تجعل التصميم محسوس من الناحية الجمالية لدي الجميع، فعلاقات التناسب يجب أن تُحس بشكلٍ واضح لا يختلف عليه اثنان .وذلك إذا كان المراد إدخالها في عمل مرئي، أما القول بأنه يمكن إثباتها بالتحليل فقط فهذا لا يكفي.

و يجوز لنا أن نتساءل لماذا نهتم بتحليلها رياضياً وهندسياً ؟ وهل لا تدخل النسب ببساطة في باب إحساساتنا البديهية؟ و لذلك فليس هناك تعارض بين الإحساس والرياضة متي أمكن استخدام تلك التحاليل بطريقة ناجحة و دقيقة، وقد يميل البعض إلي الاعتراض علي هذا الرأي ، فقد تعلم أغلبنا الرياضيات في فراغ بعيد عن علاقاتها بالإنسان و لكنها في الحقيقة اللغة التي أدركها عقل الإنسان لا لكي يُعبر بها عن العلاقات المختلفة التي يمكن إدراكها في الشئ بل يؤكدها والحقيقة أجد أنه لا يوجد تعارض بين هذه اللغة و بين إحساسنا

بالعلاقة و التناسب، ولكن كيف يحدث هذا ؟ إن عقولنا مكونة من قوي نمو مماثلة لما يحدث في مختلف أنواع الطبيعة الأخري.

فإذا حللنا التناسب رياضياً فإننا في هذه الحالة نكون قد عبَّرنا تماماً عن المثير فقط ونكون قد أوجدنا نظاماً معقولاً لأدراكاتنا ،ليساعد إحساساتنا المباشرة .

إن النسبة الذهبية والتي تُعد من أهم و أخطر الأسرار الرياضية التي تهم كل من يملك موهبة فنية، في التصويروالرسم والعمارة والديكور و الموسيقى والسينما وغيرهم من المصممين ممن يصنعون الأشياء الجميلة ونعني بقولنا (الجميلة) ليس الجمال الحسي فقط إنما نتجاوز السطح إلي المضمون الداخلي للعمل الفني وصولاً إلي جمال القبح.

فالجمال انعكاس للحقيقة في الوجود. تلك هي ركيزة كلِّ معرفة. فالجمال والمعرفة صنوان. وكلاهما لا يفترقان عن الحقيقة،و لأن الحقيقة جمال، ولأن المعرفة تحقق الجمال الذي يمثل هذا الوجود في كلِّيته وفي وحدته فالحقيقة هي الكل، والجمال هو الوحدة.

وتري الباحثة إن المعرفة والجمال وجهان للحقيقة: فالجمال باطن المعرفة، والمعرفة ظاهر الجمال. والظاهر لا يتحقق إلا بكمال الباطن؛ كما أن الباطن لا يتحقق إلا بكمال الظاهر.

كذا فإن القانون الطبيعي هو قانون الجمال في نهاية الأمر؛ وإدراك قوانين الطبيعة هو كشف لقوانين الجمال، وضمن هذا المنظور، يختلف مفهومُنا للجمال، كما يختلف مفهومنا للقانون الطبيعي. فالجمال النسبي الذي قد نختلف على مقاييسه ودرجاته يتبدَّد في ضوء الجمال الطبيعي الذي نستلهمه من وعينا للطبيعة؛ ذلك أن هذا الجمال هو قانون الطبيعة بذاته. وفهمنا لهذا القانون لا يمكن له أن يكتمل ما لم نكتمل نحن به. فحياتنا مظهر له، والوجود مظهر له. وكلما أغرقنا في فهم الطبيعة بعيداً عن روح هذا القانون جرَّنا فهمُنا هذا إلى متاهة لا مخرج منها.

كذا تتسنَّم الطبيعةُ ذروةَ جمالها عندما تصبح قادرة على فهمه ووعيه والتعبير عنه. وذلك لا يعني أن الجمال لم يكن موجوداً قبل وجود الإنسان. غير أن بزوغ الفكر، وظهور ثنائية العارف وتجرد المعرفة والمعروف، التي نجمت عن انكسار داخلي في الطبيعة المتطورة، أدى إلى انكسار ظاهري في مرآة الجمال. فقد ميَّز الفكرُ نفسه عن الطبيعة وحاول إدراك قوانينها في معزل عن طبيعته. ولنقل إن الطبيعة نفسها هي التي أدَّتْ إلى هذا الانكسار في تناظرها التطوري، لأنها كانت تريد رؤية نفسها في مرآتها الخاصة. لكن ذلك لم يشكِّل شرخًا حقيقيًا لأن الإنسان في النهاية كائن طبيعي تُفَّعل فيه قواعد الجمال الطبيعي.

يمكن لنا القول، إذن، أن المعرفة الإنسانية لا تشكِّل سوى طور من أطوار الطبيعة. وقد يؤدي انكسارٌ ظاهريٌّ آخر في هذه المسيرة إلى ظهور قدرة معرفية أوسع وأشمل من قدرتنا. إلا أن تتالي مثل هذه الانكسارات لا بدَّ أن يؤدي إلى تعميق القانون الطبيعي الأصيل. ونلاحظ في استمرار أن تميُّز الإدراك وتجليه ينعكس على الشكل المدرك وهذه العلاقة بين الظاهر والباطن، بين الشكل والقانون، هي التعبير الأعمق – دون شك –عن القانون الحقيقي الذي يرتكز عليه وجودُنا.

كيف نستطيع، مثلاً، إدراك تاريخنا المعرفي إذا لم نلحظ هذا التوازي بين التغير الشكلي والانكسار الداخلي؟ لا شكَّ أن الفنان القديم كان قريبًا من الطبيعة في شكل مختلف عن قُربنا منها الآن ؛ وكان تناغمُه معها يرتكز على مقدرته على إدراك وجوده فيها كجزء منها. ومن هنا فإن مسؤوليته كانت موجَّهة، بالدرجة الأولى، إلى بَلْوَرَة هذا الإدراك. وما الأساطير القديمة إلا الشكل الجمالي لهذه المرحلة. أما اليوم، فإننا لا نستطيع الاكتفاء بهذا التوجه. فمع إدراكنا لموقعنا في الطبيعة، لا بدَّ لنا من تركيز جهودنا على إدراك موقعنا المعرفي. تلكم هي مسؤوليتنا الأولى.

وإذا تتبَّعنا مسيرة التطور النفسي والعقلي لفنان، كما وتتبعنا مسيرة إنجازاته الشكلية، لثَبَتَ لنا أن أيَّ تصور مستقبلي للمعرفة البشرية يجب أن يرتكز على تطور لوغاريتمي. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا هو: أليس من ضابط لهذا التطور المتسارع؟

لربما كان الأمر يتعلق بالفنان نفسه، وباختياره، منذ الآن، لمتتالية تناغمية تحكم مسيرته المعرفية وتحيد به عن دربَي الإفراط أو التفريط على حدٍ سواء؛ لقد بلغ الفنان اليوم مقدرةً هائلة على التجريد، مما يوفر له الفرصة لفهم أشملَ. غير أننا لا نستطيع قياس رياضيات القرن العشرين بتجريدها فقط، بل وبذاتيتها التي تمثل باطن تطورها. فمع تشعب العلوم الرياضية

ثمة ميل مقابل إلى الشمولية والفهم الذاتي، لعله بَرَزَ لأول مرة، وفي أوضح أشكاله، مع أعمال غودل Godel العظيمة. ومن هنا يمكن لنا أن نرى إلى مسيرة الرياضيات المستقبلية.

وبعد دراسة مستفيضة أصبح من المؤكد أن هذه النسبة تهم كل مفتون بالجمال وباحث عن أسراره. حيث إنها تتناول نسبة رياضية بسيطة تخلق الأشياء الجميلة! نسبة رياضية تجعل الرسمة أخّاذة، والصورة جذابة، والمبنى فاتناً. نسبة رياضية ألهمت الفنانين من كل صوب، فصارت تقّوم أشكالهم وأعمالهم فتجعلها جميلة ساحرة تشد الأبصار فتسر الناظرين.

النسبة الذهبية Golden Section، في شكل مبسَّط، هي الطريقة الأكثر منطقية للقسمة قسمة غير متناظرةً، أي للقسمة إلى غير النصفين. فإذا كان لدينا طول قابل للقياس AC، فالنسبة الذهبية تمثل قسمته إلى طولين غير متساويين AB وBC، بحيث تكون نسبة الجزء الأكبر إلى الجزء الأصغر تساوي النسبة بين القطعة كلّها AC وبين الجزء الأكبر، أي a/b = a + b/a.الجمال والمعرفة

عندما قال لوكا باتشيول (1*) إنه" لا فن من دون رياضيات"،و قال أيضاً توما الكويني "إن الحواس لتسر من الأشياء المتناسبة" فقد لكانا يقدمان النظرة الجديدة للفن و الجمال و التي لا تقتصر علي شئ محدد بعينه بل تشمل الجمال في كل شئ .

بهذه العبارة البسيطة عبَّر توما الأكويني (2*) عن إحساس الفنان بالعلاقة القائمة بين الرياضيات والطبيعة والجمال. وقبله قال الفيثاغورثيون إن "كلَّ شيء مرتَّب وفق العدد". ومفهوم التناسب في الفيثاغورية مشتق من مفهوم النظام في تعريفه الرقمي. وهكذا فإن جوهر الحقيقة الفيزيائية مرتبط بالعدد، والجمال قائم على ركائز حسابية. ويدرك العلماء اليوم، أكثر من أيِّ وقت مضى، أن كلَّ شيء في الطبيعة خاضع لقوانين التناسق ؛ كذا فإن الفنان يشعر أن الجمال يرتكز على قوانين التناسُب، ويحدس أن الطبيعة المتناسبة إنما تفصح بتشكيلاتها عن جمال أعمق من الجمال الظاهري، أي عن جمال الحقيقة المكنونة في تنوعاتها كلِّها. ولا شكَّ أن شعور الإنسان بالجمال يعكس بنية الإنسان نفسها القائمة على قوانين التناسق الطبيعية؛ وبالتالي، فإن وعي الإنسان هو، في جوهره، فعل تناغم مع الطبيعة.

إن التنوعات الهائلة للتصاميم الرياضية المعقدة التي أبدعتْها الطبيعة تفصح جميعًا عن علاقات رياضية بسيطة. ونضرب مثالاً عليها الحلزونات المتنوعة. ففي قوقعة الحلزون ذي الحجيرات nautilus وهو حلزون ذو زوايا متساوية، أي أنه حلزون لوغاريتمي –نجد أن منحني الحلزون يقطع الأشعة المتجهة نحو الخارج بزاوية معينة ثابتة. وترتبط هذه الحلزونات ارتباطًا وثيقًا بمتتالية رياضية تُعرَف بمتتالية عمر الخيام أو فيبوناتشي Fibonacci

يقوم هذا التنوع الهائل، إذن، على نموذج رياضي بسيط. وسنخصِّص الجزء الأكبر من هذا البحث لدراسة بعض جوانب هذا النموذج، ممثلاً بمتتالية فيبوناتشي التي يبدو أن لها تأثيراً غريبًا على الفن والعمارة وأهميتها في خلق تكوين ليس جيدا فحسب إنما أفضل تكوين علي الإطلاق من ناحية المقومات الجمالية للكدر التشكيلي السينمائي . وبالتالي سوف تقوم الباحثة بتوضيح العلاقة بين هذا النموذج الرياضي وتحديد مناطق الجذب و الجمال في الكدر السينمائي فقد تعودنا علي أن منطقة القطاع الذهبي في الكدر هي أفضل الأماكن التي تجذب العين الرائية ولكن من المهم توضيح البعد والأساس العلمي القائم علي ذلك ؛إن ما يهم فنان المناظر في المكان هو ما تراه الكاميرا منه فكل صورة علي الشاشة لها عناصر إنشائية تحقق قيم جمالية منها الدرجة Tone والتباين، والمنظور، والتركيز بؤري ، وحركة داخل إطار الصورة، ولون ونسيج Texture وهدف داخل إطار الصورة وسوف نوضح كلاً منها علي حدى. وكيف أصبح لهذه النسبة الرياضية دور فعَّال في إيجاد أفضل النسب و التكوينات.

أولاً : مدخل تاريخي للنسبة الذهبية :–

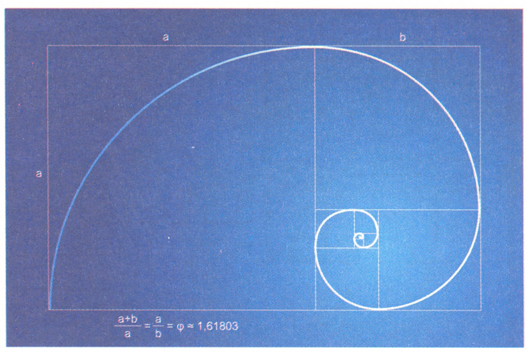
منذ نحو ٢٤٠٠ سنة في الماضي نحو عصر الحضارة اليونانية، حين كانت الثورة المعرفية والفنية في أوجها عند الإغريق ‘كان اليونان أول من بدأ في وضع النظريات العلمية الدقيقة للفنون كالرسم والنحت والموسيقى وقد أهتموا بربطها بالرياضيات فطوروا علوماً مثل علم هندسة الأشكال Geometry والذي يدمج بين الرياضيات والرسم، وهو العلم الذي جاءت منه النسبة الذهبية. إن ما يميز الحضارة اليونانية أنها امتلكت فكراً رقيقاً ناعماً اعتنى بالطبيعة والفلسفة، فكانت فنونها مثل هذا الفكر رقيقة جميلة، على العكس من الحضارة الرومانية التي كانت عسكرية بالدرجة الأولى، فكانت

فنونها تعكس جانبها الإمبريالي التوسعي، فأعمالهم المعمارية ضخمة وذات أعمدة مستقيمة عريضة معبرة عن رغبة التوسع والتضخم في كل اتجاه، في حين كانت العمارة اليونانية أنيقة وذات منحنيات وأقواس رقيقة، وأعمدة يبدو الواحد منها كما لو أنه جسد امرأة فاتنة.

خلال اشتغال اليونانيين في العلوم والفنون، جاء عالم الرياضيات "إقليدس" واكتشف النسبة الذهبية، إذ هي عبارة عن تناسب أطوال: أن تكون نسبة الطول كاملاً للجزء الكبير منه، مثل نسبة الجزء الكبير للصغير، ببساطة!



هل يعني هذا أن النسبة مرتبطة بالخطوط المستقيمة فقط؟ كلا، فهذا الشكل اللولبي الشهير شكل(١) يقوم بأكمله على النسبة الذهبية، بل إنه يوظفها أكثر من مرة بشكلٍ متداخل يتصاغر مع كل انحناءة، وعلى هذا يمكنك القياس في المجالات الفنية الواسعة التي يمكن استغلال النسبة في تجميلها، من رسوم ومنحوتات ومباني وكل شيء يراد منه أن يكون جميلاً.

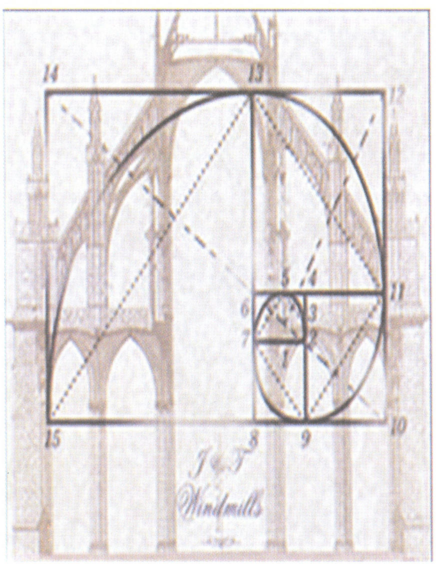


شكل رقم (١)

ملاحظة إقليدس كانت وليدة انتباهات لعلماء سبقوه، وقد أهتم بها علماء لحقوه كذلك، وتبين مع الدراسات والتجارب أن وجود هذه النسبة الذهبية في الأشكال والأطوال والتقسيمات يغدو أجمل في نظر الناس، وفي نظر الفنانين فإن النسبة الذهبية هي الأجمل في تنظيم وترتيب أجزاء العمل الفني. إن هذا يفتح باباً للتساؤلات: هل التذوق الجمالي الإنساني -مع تنوعه- خاضع دائماً لنسب رياضية؟ مرة أخرى أجد الإنسان والأرقام قريبين من بعضهما البعض.

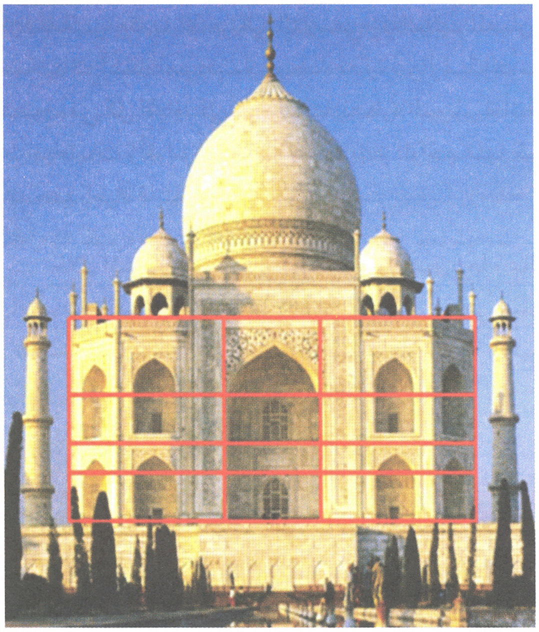
إن جئنا للعمارة فيمكن ملاحظة حضور النسبة الذهبية في كثير مما يحيط بنا سواء بقصد من المعماري أو بدافع لا واعي منه. أما تاريخياً فتأتي الأهرامات في مقدمة المعالم التي خضعت للنسبة الذهبية رغم أنها لم تكن قد اكتشفت علمياً بعد، بينما يعتبر الباراثينون شكل (٢ : ٣)أحد أشهر معالم اليونان التي تقوم على النسبة الذهبية عن قصد، ورغم كل الأضرار التي لحقت به مع توالي القرون المديدة، فقد ظل محافظاً على جوهر جماله. ويأتي جامع عقبة في القيروان شكل(٤) ليكون العمل الأشهر من العمارة الإسلامية الذي مثّل النسبة الذهبية في كثير من أجزاءه، من المساحة الكلية، إلى مساحة فناء المسجد، إلى حتى التناسب المبهر في المنارات وكذلك ضريح تاج محل شكل(٥).

أما على الجانب المعاصر فيشتهر المعماري "ليكاربوزيه"(3*) و"ماريو بوتا"(4*) بتوظيفهما هذه النسبة الساحرة في كثير من أعمالهما فعلى الرغم من أن نموذج لوكوربوزييه Le Corbusier شكل(٦) هو محاولة فيها بعض

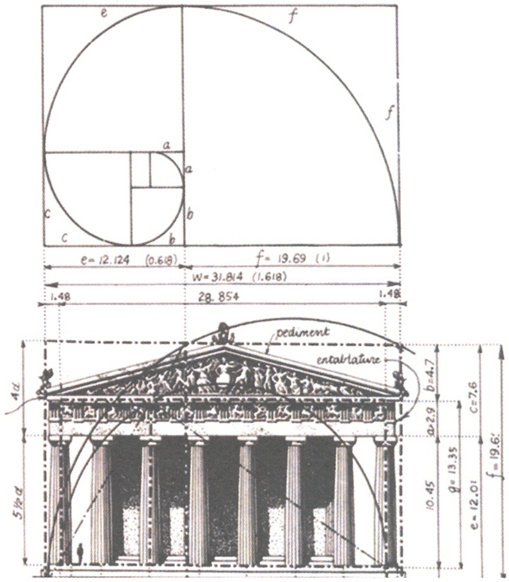


شكل رقم (٢)

الإقحام، لكنه نموذج فريد يربط بين سلسلتين لفيبوناتشي بأبعاد المنزل السَّكَني مستنتَجة من أوضاع وحركات الإنسان في داخله شكل(٧). ونشير أخيراً إلى أن متتالية فيبوناتشي تدخل اليوم في مجال نظرية البحث وفي العديد من الأبحاث العلمية والرياضية..

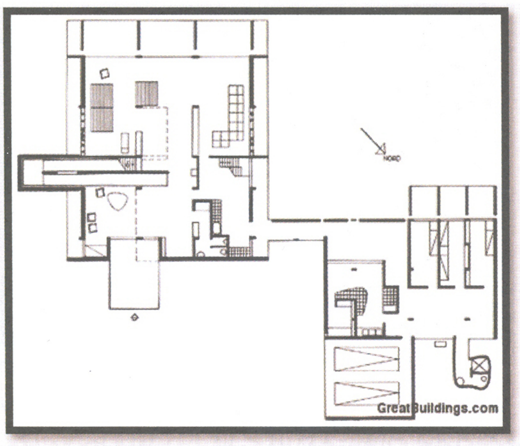


شكل رقم (٥)

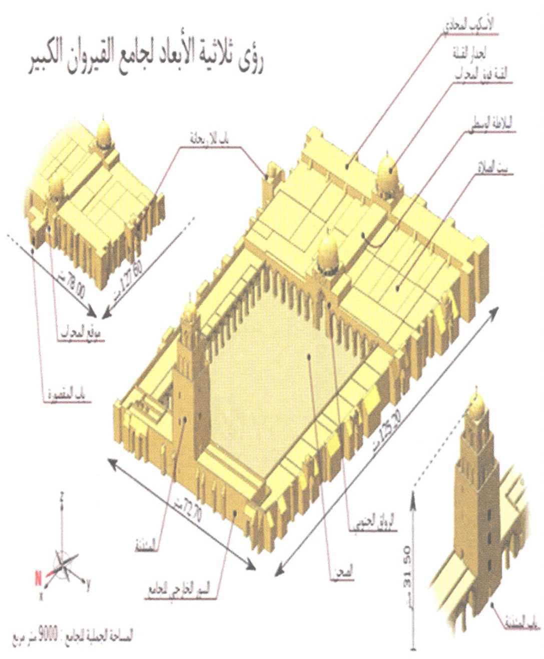


شكل رقم (٣)





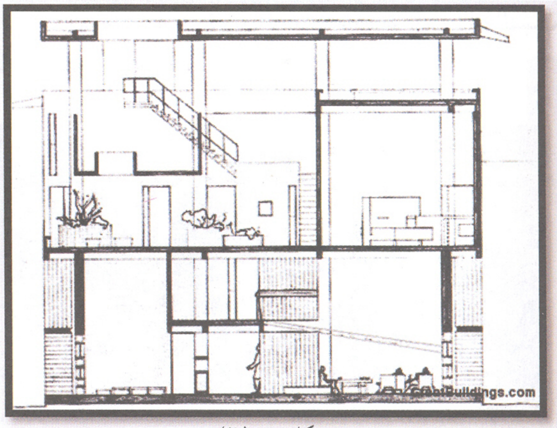
شكل رقم (٦)



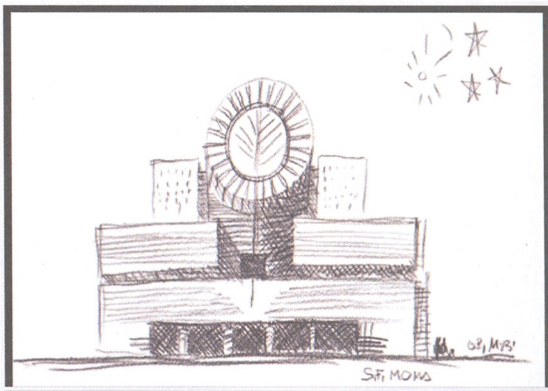
شكل رقم (٤)

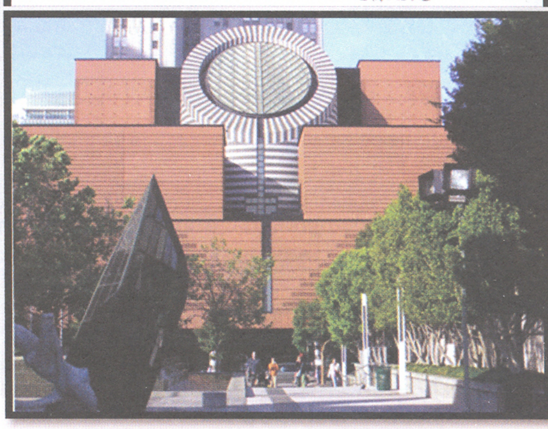
و



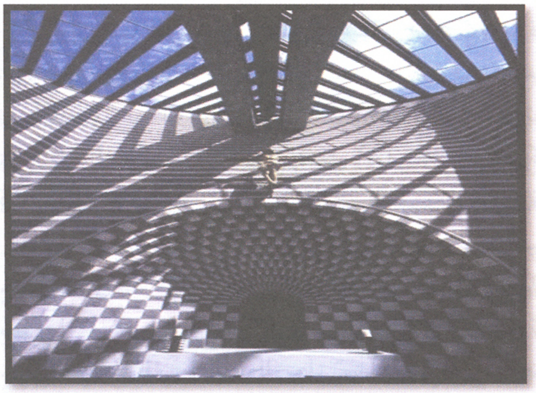


شكل رقم (٦)



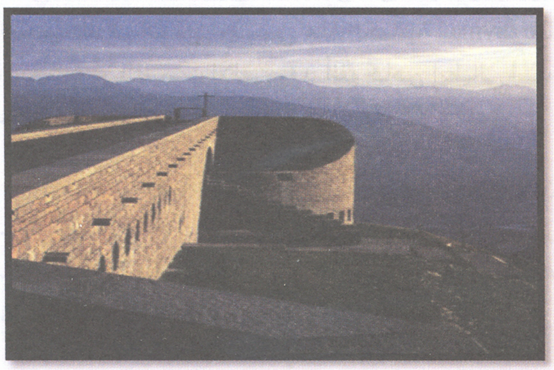


إ









شكل رقم (٧)

وإن جئنا للرسم، فالنسبة الذهبية جاءت ضمنياً في رسومات عديدة للكثير منهم. على سبيل المثال، تشكل هذه النسبة هاجساً عند الفنان "لاورانس ألما-تاديما"، فلوحته الرائعة "The Roses of Heliogabalus" شكل (٨) توظفها بشكل يكاد يكون كاملاً. (جربت البحث عن النسب الموجودة في داخلها باستخدام الفوتوشوب وقد لاحظت أن النتائج كثيرة وبعضها دقيق جداً، لكني حددت ما أمكنني منها هنا). كذلك يقال فعل "ليوناردو دافينشي" مع الموناليزا شكل(٩). أما في الرسم المعاصر، فقد اشتهر الرسام "سيلفادور دالي" أيضاً باستخدامه النسبة الذهبية خصوصاً في لوحته"The Sacrament of the Last Supper شكل(١٠) التي تحوي عدداً مبالغاً من الاستخدامات لها. إلى جانبه يأتي "موندرين" الذي يعشق النسبة الذهبية عشقاً، فنراها في رسوماته غريبة الأطوار مثل Broadway Boogie Woogie والـComp RYB شكل (١١).

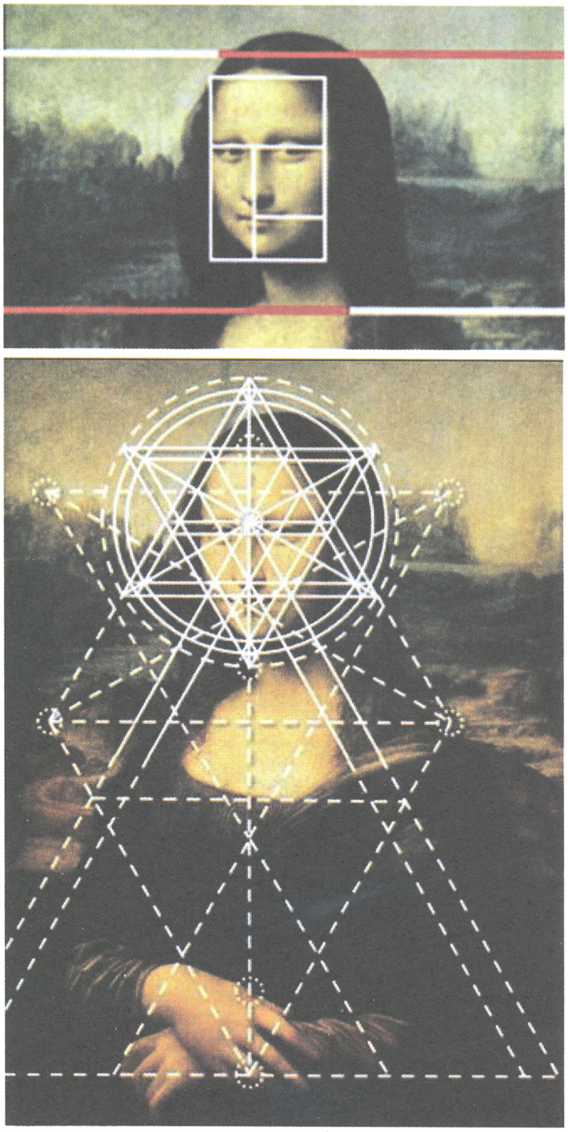


شكل رقم (٨)

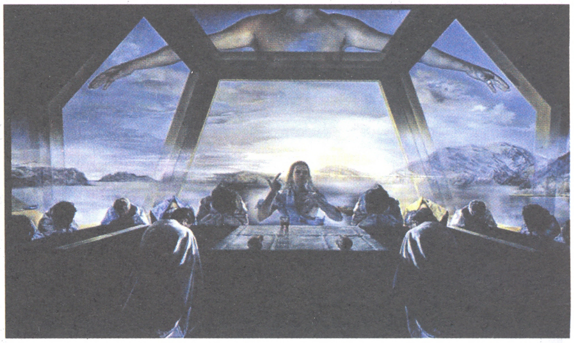
وفي عصر النهضة، استعمل العديد من الرسّامين (مثل "بييرو ديلاّ فرانشيسكا" أو "ليوناردو دا فينشي" المظاهر الجمالية المرتبطة بالرقم الذهبي في لوحاتهم. وقد أبرز "دا فينشي" كذلك كتابًا يبيّن الخصائص الرياضية والجمالية والعجيبة للرقم الذهبي ويسمى هذا الكتاب "De divina proportio" أو التناسب الإلهي وقد ألفه كاهن إيطالي اسمه "فرا لوكا باشيولي".

و يظهر الرقم الذهبي كذلك في ميدان الموسيقى ذلك أن صانع الكمانات الإيطالي "أنتونيو ستراديفاري" (واشتهر "ستراديفاريوس") استخدم هو الآخر هذا الرقم في صنع كماناته الشهيرة مع نهاية القرن السابع عشر للميلاد.

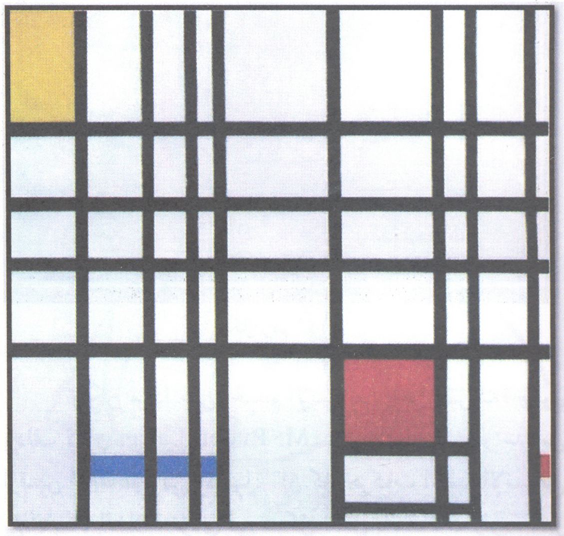
و في القرن العشرين، أهتم العديد من المهندسين والرسامين بالرقم الذهبي في إنجازاتهم، وبالخصوص المهندس الفرنسي "لو كوربيسيي" والرسّام الإسباني "سلفادور دالي".ويستخدم الرقم الذهبي أيضًا في الأسواق المالية وأسواق العملات والمعادن، بل هو من أهم الأدوات المستخدمة في التحليل الفني لتلك الأسواق؛ فعندما تقوم أسعار الأوراق المالية - أو العملات أو المعادن - بتصحيح مسارها (بمعنى أن تنخفض بعد اتجاه صعودي، أو ترتفع بعد اتجاه هبوطي) يقوم المحللون الفنيون لتلك الأسواق بحساب نسب ارتدادات الأسعار (أي تحديد مدى ذلك الارتفاع أو الانخفاض)، وتلك النسب كلها مشتقة من الرقم الذهبي.



شكل رقم (٩)



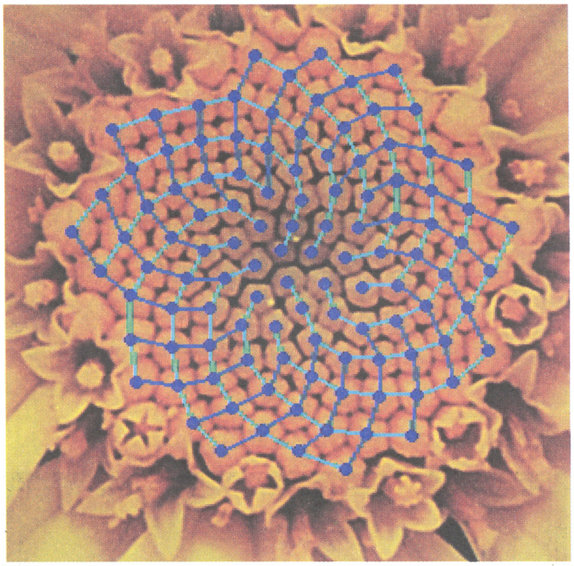
شكل رقم (١٠)

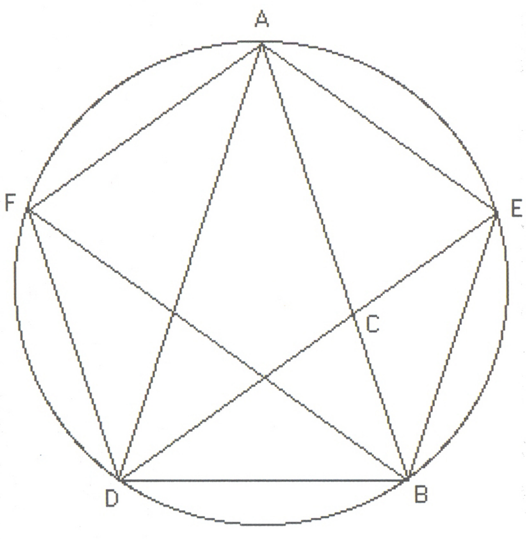


شكل رقم (١١)

ومما لاشك فيه أن الطبيعة تنحو باستمرار إلى خلق المزيد من النماذج المعقدة؛ لكنها تحافظ، في الوقت نفسه، على نسق أساسي. فبلورات الثلج السداسية المنمَّقة يتجمع مثلاً بعضُها إلى بعض لتشكل ندفة ثلجية لها من التعقيد ما لا يجرؤ أيُّ رياضي أن يطلق عليه اسمًا! وهذا ما يدعى في الرياضيات بتضاعُف القصيمات. فأعقد البُنى الطبيعية يمكن إرجاعها إلى تضاعف وتراكب قُصَيْمات fractals أساسية. وهكذا، فإننا نجد في خضمِّ الفوضى التي تجنح الطبيعة إليها إشعاعًا ناظمًا من قوانين التناسب. ولعل هذه الثنائية بين ظاهر الفوضى وباطن النظام هي التي أدَّت إلى تفتح الوعي. والطبيعة، وإن لم تكن لتقنَع أبداً بالأشكال البسيطة، إلا أنها لم تعدِّل أبداً قوانينها الأساسية البسيطة التي تقوم على مفهومي الوحدة والاتساق.

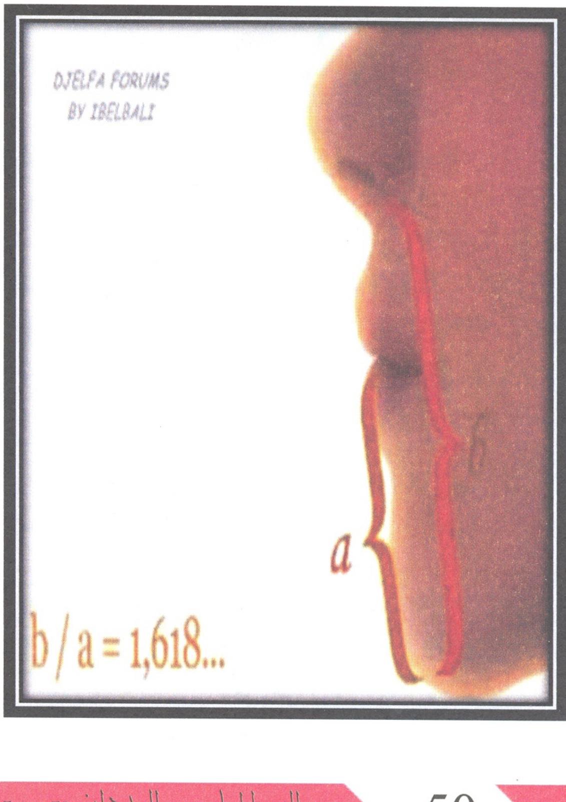
توجد النسبة الذهبية في شكل خاص في المخمَّس شكل(١٢) المنتظم وفي المضلَّع ذي العشرة أضلاع المنتظم. والمخمَّس المنتظم هو مخمَّس المعرفة، وهو النجمة الخماسية العزيزة على الفيثاغورثيين؛ وكانت في نظرهم رمز العلم الصغير Microcosm الإنسان –الكون الصغير). وقد حافظ على هذا الرمز فلاسفة العصور الوسطى وعصر النهضة. ورسم دافنتشي شكلاً شهيراً للإنسان – الكون الصغير – ضمن مخمَّس، كما نادى به أغريبا نتشايم .A . Nettesheim وكان هذا الشكل رمزاً للصحة والحب. ويعلِّمنا لوقيانوس أنه كان رمز الارتباط بالفيثاغورثيين.

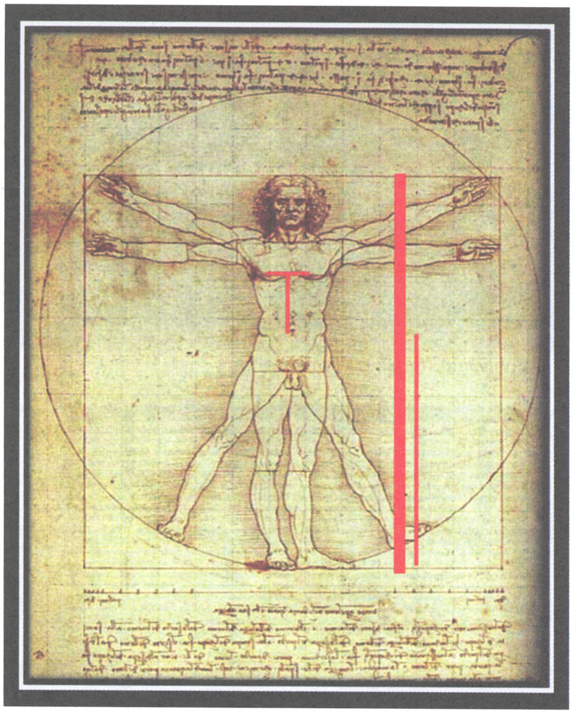




شكل رقم (١٢)

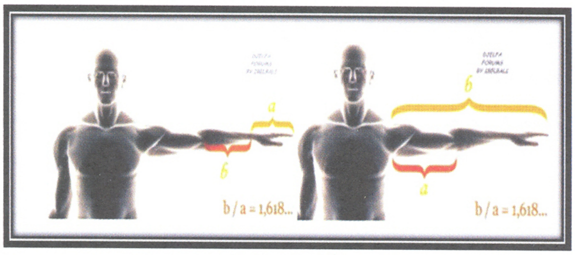
درَسَ ليوناردو دافنتشي، مثله كمثل فيثاغورث، الجسم البشري دراسة متأنية،إن أجزائه المختلفة مرتبطة بالنسبة الذهبية. لقد حدَّثتنا العصور الوسطى كثيراً عن الإنسان الكوني المرسوم في مخمَّس. شكل (١٣)ويبدو أن الإنسان ينمو حقًا وفق النسبة الذهبية. فوجه الإنسان يرتسم في مستطيل ذهبي؛ وهذا المستطيل يحمل تقسيمات ذهبية لأعلى الجبهة ولأسفل الأنف ولمستوى الفم ولأسفل الذقن فالتناسب بشكل عام (حتى لو لم يكن تبعاً للنسبة الذهبية)شكل (١٣)و (١٤)و(١٥) هو واحد من أكبر أسرار الجمال، فالوجه الحسن يكون جميلاً بوجود تناسب متزن بين أطوال أجزائه، والسيارة تكون جميلة إذا ما جاءت أطوالها متناسبة بشكل يريح الناظر، وحتى قطع الأثاث والأدوات الصغيرة وكل ما يحيط بنا سوف يغدو جميلاً في حال كانت أطواله متناسبة رياضياً ولم تكن عشوائية الأطوال. إضافة إلى ذلك، إذا رسمنا مسقط الهرم ضمن هذا القطع لوقعت ذروةُ الهرم في مستوى الغدة الصنوبرية عند الإنسان. كما وتمثل هذه النقطة ذروة الجبين، حيث كان الكهنة المصريون يقرنون ذروة الهرم إلى الشمس المجنَّحة وذروة الجبين إلى رمزَي مصر الدينيين التقليديين: النسر والثعبان. ترى، أي مكان أروع للرمز إلى العين الثالثة، عين البصيرة في الإنسان؟



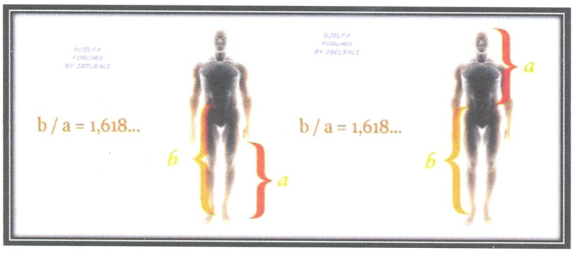


شكل رقم (١٣)

ولكن ماذا عن الجسم الإنساني وعن حركته؟ يقول رودلف لابان M. Rudolf Laban، مدير إحدى أشهر مدارس الرقص الإيقاعي في ألمانيا: "إن كلَّ حركات الجسم الإنساني في الأبعاد الثلاثة تؤدَّى في شكل أمثل بانتقالات زاوية تقدر بـ٧٢ درجة، وإن مختلف الاتجاهات في الفضاء الموافقة لهذه الانتقالات تمثَّل بأقطار مجسَّم منتظم من عشرين وجهًا، حيث



شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)

تشكّل الزاوية ٧٢ الزاوية المركزية في أحد وجوهه المخمَّسة." ويقول معلّم الرقص: "إن الحركات المتناغمة هي التي تقود الخطوات وحركات الذراعين واليدين والنظرات باتجاه قمة المجسَّم."

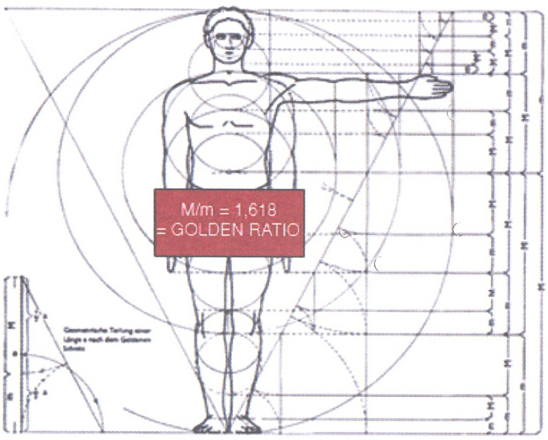
رقص الدراويش المولوية شكل (١٦): نموذج للحركة المرتسمة ضمن المجسَّم ذي العشرين وجهًا.



شكل رقم (١٦)

وتلكم كانت طريقة دافنتشي التشكيلية، حيث كان يقسم اللوحة أولاً إلى تناسبات ذهبية، ويبني من بعدُ الظلال والأنوار وفقها، ويوجِّه الحركات والنظرات مع تناسباتها التناسب الطولي للإنسان.

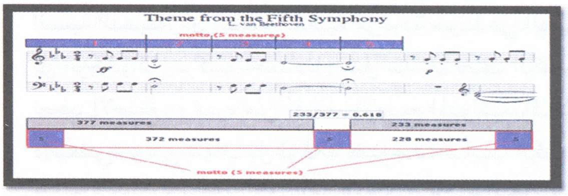
مخطَّط لـ"فينوس"شكل (١٧) بوتيتشيلي يبيِّن وجود التناسُبات الذهبية في قامتها. ولعل النسبة الذهبية تبرز أكثر ما تبرز في التناسب الطولي للإنسان. فنسبة طول الإنسان إلى ارتفاع سرته عن الأرض تساوي أو تقارب كثيراً النسبة الذهبية. وقد بيَّنَتْ الدراسات الإحصائية صحة هذه النسبة في معظم التماثيل اليونانية القديمة. ومن خلال دراسة إحصائية للأجناس البشرية تبيَّن أن بعضها يمثل هذه النسبة تمامًا، في حين أن الأجناس الأخرى تقترب منها. وفي كلٍّ حالات عدم تحقق النسبة، لم يقع خط النسبة الذهبية فوق السرة، بل تحتها. فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الطفل الوليد لا ينمو بتناسب ثابت في كافة أعضائه بسبب قصر طرفيه السفليين، نستطيع الاستنتاج أن النموَّ الإنساني يقترب في سنِّ النضج من تحقيق النسبة الذهبية. إن النسبة الذهبية موجودة حولنا في الطبيعة، بل موجودة في تركيبة أجسادنا، مثل ما بين نصف الكف إلى نصف الإصبع، وغيره من أقسام الإصبع المتوالية،وقد كان دافينشي يعتني بتفاصيل لوحاته فقد جسد تناسب الكف هذا في جزء دقيق من أحد أشهر أعماله. كما تحتوي أجزاء الرأس المختلفة على نسب ذهبية متعددة، وغيره مما بحثه "دافينشي" حينما أفنى زماناً في دراسة جسد الإنسان. كما تتواجد النسبة الذهبية حولنا في الحيوانات وبعض أنواع الأشجار بأكثر من صورة؛ بين الجذع فالأغصان فالفروع حتى الأوراق.



شكل رقم (١٧)

إن الحديث عن النسبة الذهبية يكاد أن يكون بلا نهاية. ويسعى باحثون كثيرون اليوم إلى اكتشاف أسرارها في الطبيعة، أو البحث عنها في الإنجازات الإنسانية القديمة، أو إلى استلهامها في حياتنا اليومية. ونشير هاهنا، مثلاً، إلى أنه قد تبيَّن أن السلّم الموسيقي الذي وضعه وأرسى أسُسه النهائية باخ يكاد أن يطابق السلّم الموسيقي المبني شكل(١٨)على النسبة الذهبية. كما أن جمال آلة الكمان الذي يُجمِع عليه معظمُ الموسيقيين والناس يُخفي حقيقة جوهرية كما بيَّنت آخر الدراسات: فالكمان مبني وفق تناسبات ذهبية دقيقة. ويبدو أن انتصار عصر النهضة لهذه النسبة أدى إلى اكتمال شكل الكمان وفقها. بل حتى التوقيت الزمني للأشياء يكون جميلاً إذا توالى في تناسب مدروس، فيستحسن مثلاً أن يتناسب طول مقدمة محاضرة مع المحاضرة كاملة، لأن السامع سوف يخرج باستنتاجه الزمني بمجرد سماع المقدمة، وسوف يضطرب في حال

كان طول باقي المحاضرة قريباً من طول المقدمة مثلاً.

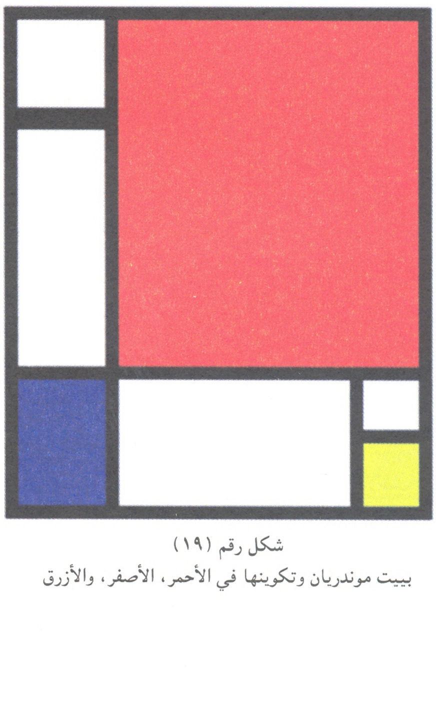


شكل رقم (١٨)

ثانياً: التعريف الرياضي للنسبة الذهبية

تبدأ القصة مع الرياضي اليوناني فيثاغورث حيث أجرى الدراسات والأبحاث في علوم الطبيعة لدراسة معايير الجمال وعلاقات النسب في الطبيعة، وتوصل إلى ما يعرف بالمستطيل الذهبي أو النسبة الذهبية Golden Ratio وهي نسبة تبلغ (١,٦١٨٠٣٣). وتسمى Phi اشتقاقًا من الحرف اليوناني.

والمستطيل الذهبي الذي ينتج النسبة الذهبية هو عبارة عن مستطيل مكون من مربع ومستطيل آخر صغير لكن المستطيل الصغير والكبير متماثلان، بمعنى أن النسبة بين أضلاعهما متشابهة شكل (١٩)، وبكلمات أخرى أن ناتج قسمة الضلع الكبير للمستطيل الصغير على ضلعه الآخر



شكل رقم (١٩)
بييت موندريان وتكوينها في الأحمر، الأصفر، والأزرق

تساوي تماما ناتج القسمة للضلع الكبير للمستطيل الكبير على ضلعه الآخر.

وقد وجد فيثاغورث واليونان القدماء أن هذه النسبة مريحة بصرياً وتشكل أحد أهم معايير الجمال في الطبيعة، ولذا فقد اعتمدوا هذا المستطيل الذهبي في عمائرهم، حيث أظهرت الدراسات المعمارية الحديثة أن مبنى البارثنون الشهير بتخطيطه المستطيل يخضع لهذه النسبة تماما.

كذلك أظهرت الدراسات الحديثة التي أجراها العالم روبنسون أن الهرم الأكبر الذي بناه الفراعنة بالجيزة يخضع لقوانين النسبة الذهبية، حيث إن النسبة بين المسافة من قمة الهرم إلى منتصف أحد أضلاع وجه الهرم، وبين المسافة من نفس النقطة حتى مركز قاعدة الهرم مربعة تساوي النسبة الذهبية. وليس هذا فحسب. فقد تبين أن النسبة الذهبية كامنة في الطبيعة بشكلٍ مذهل بما يصعب تصديقه.

فالنسبة الذهبية تظهر في الإنسان والحيوان والنبات بشكلٍ مذهل وتُعتبر كامنة في جينات الخلق حتى غدت نسبة مقدسةً أو يطلق عليها "نسبة الجمال". فقسمة عدد إناث أية خلية نحل في العالم على ذكورها تعطي النسبة الذهبية.

وجسم الإنسان مبني بتقسيماته الهيكلية الأساسية على النسبة الذهبية. فالمسافة بين أعلى رأس الإنسان إلى أخمص قدميه مقسومة على المسافة من السرة إلى الأرض تعطي النسبة الذهبية والخصر للأرض مقسوما على الركبة للأرض تحقق النسبة الذهبية، والمسافة من الكتف لأطراف الأصابع مقسومة على المسافة من الكوع لأطراف الأصابع تعطي النسبة الذهبية.

وكذلك وجد أن قسمة المسافة من الأرض إلى رأس الخيّال الذي يركب الحصان على طول الحصان تعطي النسبة الذهبية. وتخضع أوراق الأشجار للنسبة الذهبية، وكذلك تخضع أصداف البحر الحلزونية الشكل للنسبة الذهبية. وكنتيجة فالأوراق التي نكتب عليها ونستعملها للطباعة تم تطويعها للنسبة الذهبية.

وفي برنامج وثائقي عرضه تليفزيون BBC، وجدت الدراسات. ومنها دراسة العالم Fechner في نسب الوجوه البشرية. أن الوجوه التي يكون نسبة فتحة الفم لارتفاع الأنف مطابقة

للنسبة الذهبية هي وجوه جميلة بإجماع

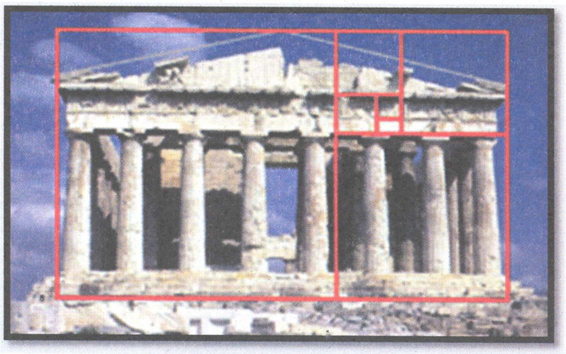
ويمكن أن تتحقق النسبة الذهبية في شكل خاص في المثلث الذهبي أطوال أضلاعه الذي يحقق قاعدة فيثاغورث: أي أن وتره هو قطر الدائرة المارة برؤوسه. ويُعَدُّ هذا المثلث عنصرًا أساسيًا في هرم خوفو من جهة أخرى، إذا رسمنا قطعًا ناقصًا محوره الصغير هو ضلع المربع في قاعدة الهرم، فإن نصف محوره الكبير سيساوي φ ، وسيقع حرفة عند ذروة الهرم. ترى هل كان المصريون يعرفون ذلك؟ نحن لا نعرف شيئًا عن معلوماتهم حول القطع الناقص؛ لكنهم كانوا فعلاً ينسبون ذروة الهرم إلى الشمس. يقول موريه A. Moret، أحد كبار علماء المصريات: "لقد وجدنا صدفة الذروة الهرمية pyramidion التي كانت تعلو هرم أحد الملوك من السلالة الثانية عشرة، وهو لأمنحوتب الثالث، في دهشور. وكان هذا الحجر الجميل من الغرانيت منحوتًا ومصقولاً كالمرآة، ويحمل على جهته الموجهة نحو الشرق قرصًا مجنحًا...". كانت هذه الذروة تعكس أشعة الشمس من الشروق حتى الظهر، فتبدو كأنها شعلة في ذروة الهرم. ونعلم أن كلمة هرم pyramid مشتقة من الجذر اليوناني πύρ الذي يعني "نار". فإذا أبحرنا في الخيال وقرنَّا الشمس إلى الذهب والذهب كان رمز النار والشمس والإله رَعْ عند المصريين القدماء لكان من الممكن أن يسمِّي المصريون العدد الذهبي "عدد الشمس"، الشمس مولِّدة الحياة على الأرض!

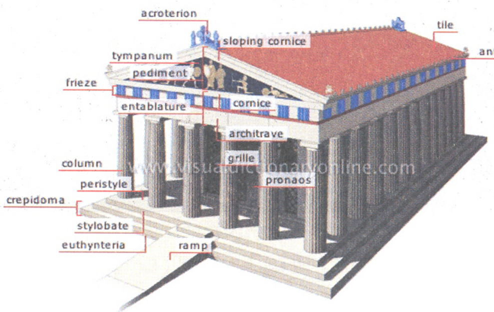
الكلام على الهرم لا ينتهي. لكننا نشير في النهاية إشارة سريعة إلى نوع آخر من المجسَّمات الذهبية، هو متوازي المستطيلات الذهبي، وأضلاعه هي 1 و φ و 2φ، وحجمه يساوي 3φ أي أنه يساوي حجم مكعب ذهبي. ويحقق هذا الشكل متتاليتين: عددية $(1, \varphi, \varphi + 1 = 2\varphi)$ وهندسية $(1, \varphi, 2\varphi)$ وهذا أمر خاص بالنسبة الذهبية؛ ذلك أننا لو طرحنا مسألة إيجاد عددين بحيث يشكلان معًا متتالية هندسية وعددية لتوصلنا إلى المعادلة الأساسية $x2 = x + 1$؛ وحلها هو ببساطة العدد الذهبي. ويمكن لنا بالطبع تعريف عدة أشكال من المستطيلات الذهبية؛ لكننا نكتفي بالإشارة إلى أن غرفة الملك في هرم خوفو تحقق تناسبات ذهبية، وأضلاعها هي ٢، ٤، .

وكذلك تشتهر هذه النسبة في المستطيل الذهبي الكلاسيكي . ويتصف هذا المستطيل بخواص مدهشة لما له من تأثير على الحسِّ الجمالي عند الإنسان. وهو يُعَدُّ قاعدة العمارة الأولى بحق عند القدماء. وقد وُجِدَ في أبنية كثيرة عند حضارات المتوسط القديمة.

هيكل البارثينون، شكل (٢٠) أكروبوليس أثينا: من خيرة الأمثلة على المقترب الرياضي إلى الفن . فبعد ترميم مثلث الهيكل، يتبيَّن أنه يكاد أن يكون مثلثًا ذهبيًا.

كما أن المزيد من التقسيمات التحتية الكلاسيكية للمستطيل ينطبق تمامًا على العناصر المعمارية الرئيسة.





شكل رقم (٢٠)

وإذا لاحظنا أن مساحته تساوي محيطه أي π ٥/٣ لأدركنا علاقة النسبة الذهبية بالعدد ؟. وهي علاقة غالبًا ما تُستخدَم في العمارة. وقد بينت التجارب الإحصائية أن عرض مجموعة مختلفة من المستطيلات، من بينها المستطيل الذهبي، على أناس مختلفين يؤدي، في غالب الأحيان، إلى اختيارهم له كأجمل المستطيلات وأكثرها تناسقًا. ولو أمعنَّا النظر في حياتنا اليومية للاحظنا أننا نختار شكلاً قريبًا من المستطيل الذهبي في معظم المواد الاستهلاكية المستطيلة الشكل التي نتعامل معها. فكتُبنا ودفاترنا، وحتى قطع السكر أو الطوابع البريدية أو تقسيم حجرات أو نوافذ المنازل، كلها قريبة من

النسبة الذهبية. وقد أولى دافنتشي هذا المستطيل أهمية خاصة واعتمد عليه في رسم الكثير من لوحاته.

هذا البورتريه الذاتي لرمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) مثال على تشكيل موضوع ضمن مثلث يعتمد النسبة الذهبية شكل (٢١) فالعمود النازل من قمة المثلث على قاعدته يقسم هذه القاعدة قسمة ذهبية.

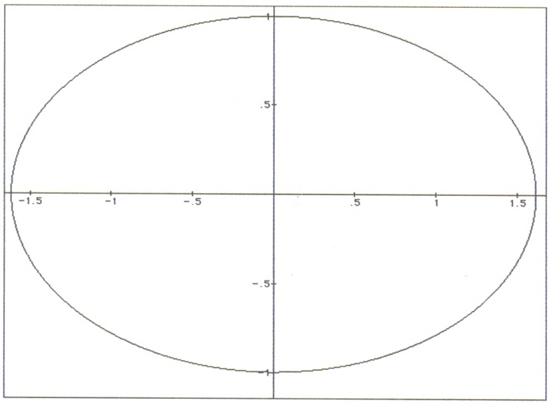


شكل رقم (٢١)

يمكن لنا أيضًا تعريف القَطْع الناقص الذهبي شكل (٢٢) وهو القَطْع الناقص المُقام على المثلث الذهبي. وتُلاحَظ أهميتُه في الهرم وفي الوجه الإنساني. وأخيراً فإن الحلزون الذهبي هو أحد أكثر الأشكال تعبيراً عن متتالية فيبوناتشي أو العدد الذهبي، وهو رمز التطور اللامحدود.

كما أن النسبة الذهبية موجودة في الأشكال الهندسية المستوية، كذلك نجدها في الأشكال الفراغية؛ وأهمها رباعي الوجوه المنتظم، والمكعب، وثُماني الوجوه، وذو الـ١٢ وجهًا، وذو الـ٢٠ وجهًا (وهي ما يُعرَف بالمجسَّمات الأفلاطونية شكل(٢٣).

المجسَّمات الأفلاطونية: أحجار منحوتة من العصر



شكل رقم (٢٢)

النيوليثي وُجِدَتْ في بريطانيا ،وتدل على معرفة شعوب تلك الفترة بتلك المَجسَّمات قبل أفلاطون بألف عام.

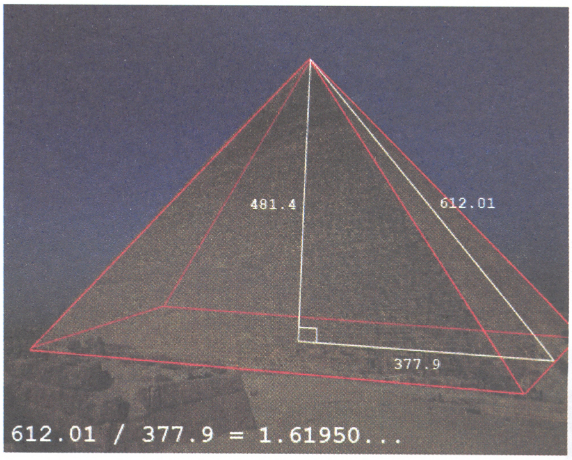


شكل رقم (٢٣)

ففي ذي العشرين وجهًا مثلاً، إذا وصلنا بين الحرفين المتقابلين تكون المسافة إذا كان طول الحرف يساوي ١، وإذا لم يكن المجال يسمح لنا بدراسة هذه المجسَّمات التي كان أفلاطون قد صنَّفها، فإننا سنكتفي بإلقاء الضوء على أحد أشكال رباعي الوجوه، ولعل أشهرها على الإطلاق، هرم خوفو.

إذا أخذنا مسقطًا يمر من منتصف ضلعي المربع القاعدة، فإننا نجد مثلثًا متساوي الساقين، طول كلٍّ منهما φ ، وارتفاع المثلث هو ارتفاع الهرم شكل (٢٤)، هذا إذا اعتبرنا أن قاعدة المثلث تساوي ٢؛ أي أن هذا المثلث مؤلَّف من مثلثين ذهبيين، ويشير هيرودوت إلى التناسبات القائمة في الهرم بقوله: "لقد أعلمني الكهنة المصريون أن التناسبات المُقامة في الهرم الأكبر بين جانب القاعدة والارتفاع كانت بحيث تسمح بأن يكون المربع المُنشأ على الارتفاع يساوي بالضبط مساحة كلٍّ من وجوه الهرم المثلثة." ترى هل إنشاء مثل هذا المربع كان يُقصَد منه الإشارة إلى العلاقة بين π و φ، حيث إن العدد π قائم في الهرم من خلال نسبة الارتفاع إلى نصف محيط القاعدة؟ على أية حال، يجب أن نلاحظ أن خصائص هذا الهرم توافق كلَّ هرم ميله

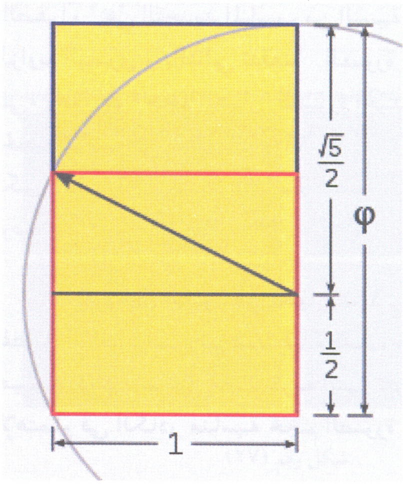
١١/١٤ (الموافق لزاوية ميل ٥١ درجة و٥٠ دقيقة و٣٥ ثانية)، وهي بالتالي لا تخص هرم خوفو فقط. فقبل حكم هذا الملك كانت هذه النسبة موجودة في هرم ميدوم عندما كان غطاؤه لا يزال موجوداً. ويثبت ذلك أن هذه النِّسَب كانت موجودة في مَيَلان واجهات الأهرامات في السلالة الثالثة. والسؤال المطروح هو: هل كان المصريون القدماء يعرفون هذه النِّسَب منذ ذلك الزمن السحيق، أم أن اختيارهم لهذا النموذج كان من قبيل المصادفة؟ إن الحفاظ على هذا النموذج بهذه القياسات الدقيقة لا يحمل سوى معنى واحد باعتقادي، وهو أن المصريين عرفوا هذه النِّسَب، وحافظوا عليها في سرية فائقة منذ أزمنة موغلة في القدم!



شكل رقم (٢٤)

ثالثاً:- طريقة إنشاء المستطيل الذهبي (١)

في الرياضيات، تكون قيمتين عدديتين تحققان النسبة الذهبية إذا كانت النسبة بين مجموع هذين العددين والأكبر منهما تساوي النسبة بين أكبر العددين والأصغر بينهما. وهو عبارة عن ثابت رياضي معرف تبلغ قيمته ١,٦١٨٠٣٣٩٨



٨٧ تقريبا.

لو نظرنا إلى مستطيلات مختلفة، فإننا سنجد بعضها أجمل من الآخر. وفي معظم الأحيان تكون نسبة أبعاد هذه المستطيلات بعضها إلى بعض هي نفسها. وتسمى هذه المستطيلات "المستطيلات الذهبية" وخارج قسمة طولها على عرضها يسمى "الرقم الذهبي".

فنجد أنه في المستطيل الذهبي:

$\frac{\text{الطول}}{\text{العرض}} = \varphi$ وجرت العادة أن يكتب الرقم الذهبي باعتماد الحرف الإغريقي "فاي" أو Φ . وقد ظهرت هذه التسمية سنة ١٩١٤ وفاء لذكرى "فيدياس"، وهو نحّات قام بتزيين "البارثينون" في أثينا.

و يظهر الرقم الذهبي أيضاً في أشكال هندسية أخرى منها خماسي الأضلاع المنتظم، وهو شكل هندسي ذو خمسة أضلاع ومحتوى في دائرة، وأضلاعه وزواياه كلها

القيمة العددية للرقم الذهبي؟

قيمة الرقم الذهبي الدقيقة هي [illegible] كما يمكن إثبات أنّ قيمتها $2cos(36^o)$ أيضا ولإيجاد قيمة تقريبية لهذا الرقم يمكننا استعمال آلة حاسبة. قيمة Φ التقريبية هي ١,٦١٨ ولكن عدد الأرقام العشرية لا متناهية ولا يمكن توقّعها أو التكهن بها و يمكننا أيضا اعتماد متوالية أو "سلسلة فيبوناتشي"(5*) للاقتراب من الرقم الذهبي. وقد تم وضع هذه المتوالية في العصر الوسيط على يد عالم الرياضيات الإيطالي ليوناردو دا بيزاّ (نسبة إلى بيزاّ المدينة الإيطالية) المسمّى "فيبوناتشي أول رقمين في هذه السلسلة هما ١ ,

1	
1	
2	=1+1
3	=1+2
5	=2+3
8	=3+5
13	=5+8
21	=8+13
34	=13+21
55	=21+34
89	=34+55
144	=55+89
...	

1	=1÷1
2	=2÷1
1,5	=3÷2
1,6666	=5÷3
1,6	=8÷5
1,625	=13÷8
1,6153	=21÷13
1,6190	=34÷21
1,6176	=55÷34
1,6181	=89÷55
1,6179	=144÷89
...	...

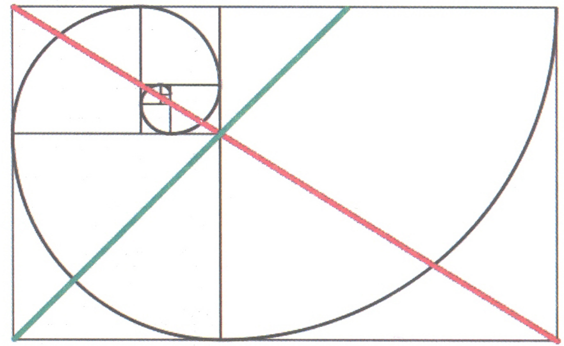
ولإيجاد مختلف عناصرها، نجمع العنصرين السابقين. فنحصل بالتالي على السلسلة التالية :

$$\varphi = 1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cdots}}}}$$

و بقسمة كل عنصر على سابقه (بداية من الـ١ الثاني)، نقترب شيئا فشيئاً من الرقم الذهبي و في النهاية، يمكننا φ تماد هذه الصيغة الرياضية لإيجاد قيمة قريبة من قيمة :

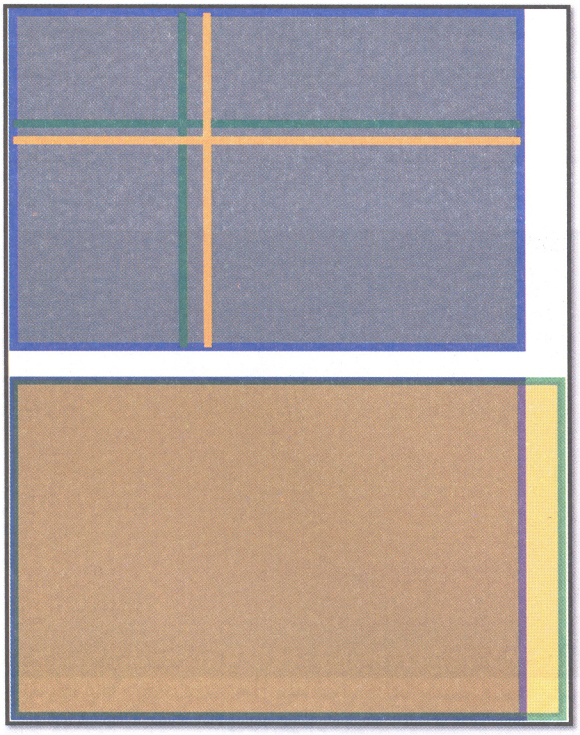
رابعاً: النسبة الذهبية في الكادر السينمائي:-

تمثل نقطة التقاء الخطين الأحمر والأخضرهذه النقطة الرئيسة عند استخدام النسبة الذهبية في الكادر السينمائي شكل (٢٥) وبهذه القاعدة نبدأ من جانب واحد من الصورة ، فبتصور مربع بدءا من تلك الحافة بشرط أن يكون مربع على الطول القطري ، وبشرط أن تكون كامل الصورة من زوايا معارضة او مقابلة وتوضع العناصر الرئيسة في موضوع مفتاح الصورة بشكلٍ خاص عند تقاطع هذه الخطوط ، فإن كنت تريد أن توجه أعين المشاهد تجاه نقطة التقاطع وتجدر الإشارة إلى أن النسبة الذهبية هي بلا حدود القسمه (كما ترون في الصورة أعلاه دوامة) ،اي أنها إلي مالا نهاية لذلك يمكن تحديد نقاط متعددة من التقاطع للمناطق الفرعية للصورة ، ومكان المفتاح لا يزال مناسب للتكوين في كل تلك النقاط وهناك أيضا خيار بعد (دوامة) ، وهو وضع التكوينات الرئيسة عند تقاطع أي من الخطين وجزء من منحنى حلزوني وهذا يتناسب بشكلٍ مذهل لأن الكادر السينمائي هو في الحقيقية كادر تشكيلي في حلة



شكل رقم (٢٥)

من الحركة المستمرة فعن طريق الحركة وحسب نستطيع الخروج من تكوين إلي آخر دون أن نفقد النسبة الذهبية التي تعطي الانطباع و الإحساس بجمال التكوين ، وسوف نوضح ذلك فيما يلي من خلال دراسة لعدة كادرات مع عقد مقارنات لكل من الاعتبارات الواجب مراعتها لكل من مهندس المناظر و المصور.



شكل رقم (٢٦)

في الصورة العلوية شكل (٢٦) ، نجد أن الخطوط خضراء هي ثلث الكادر من أعلى الزاوية اليسرى، والخطوط "الصفراء " هي التحديد المناسب من النسبة الذهبية في أعلى الزاوية اليسرى،و بالتالي تدفعنا الصورة بالنظر إلى أسفل شيء وهذا هو حجم"المعيار" للصورة الجيدة ، والتي يكون الحجم المناسب في نسبة ١:١,٦١٨٠ ... وبالتالي ينبغي أن تكون الصورة القياسية ٤ بوصة بنسبة الظل أقل من ٦,٥ بوصة.

حقيقة أن الصور هي معيار ٦x٤ يقول إننا نميل إلى تفضيل الأشياء التي هي مستطيلة قليلاً، ولكن ليس كثيراً، حيث إن ذلك يتماشى مع النظرية التي تقول إن وضع موضع الإهتمام في الكادر مناسبة لحجم الصورة ولكن الحقيقة مع

الصور ٦X٤ وليس هناك صخب كبير للحصول على صور ٦X٤ يبين أننا في الواقع لا أن روائح ويمكن أن أقول فعلاً الفرق بين ٦٦٦٦٦٦, ٠ و٦١٨٠, ٠ .

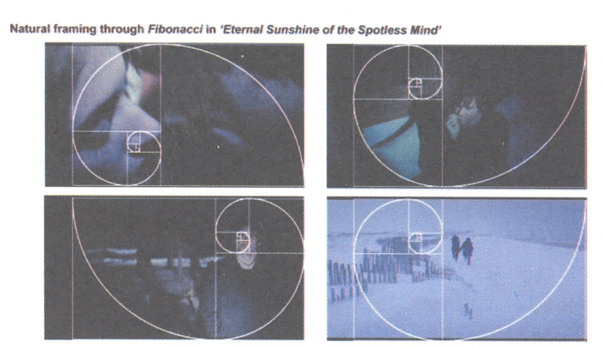
النسبة الذهبية بالنسبة لفنان المناظر هو سلسلة من الانتقالات المنطقية التي تلقي الضوء علي اعتبارين :

الاعتبار الأول إدراك القالب الشكلي العام للفيلم والاعتبار الآخر سبب استعمال هذه النسبة دون غيرها ووضعها في القالب الشكلي المعبر عن الفيلم ، هذان الاعتباران يصبان في كلمة " تصميم " و التي تعني في اللغة الإنجليزية "الترتيب و تعني أيضاً هذه النسبة بالنسبة للفنان القصد و التعمد و من أجل التركيز علي العملية العقيلة الواقعة داخل عقل المشاهد و بالتالي تتم عملية إدراك الجمال للعمل من خلال الراحة النفسية للشكل ككل .

و لما كان الكادر السينمائي بما يحويه من مناظر سينمائية التي يتم استعراضها خلال الفيلم ككل مع اختلاف مواقعها و اختلاف بيئتها و اختلاف الطابع المعماري و الطراز الذي يحدد لنا الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم و بالتالي الشكل الفني للفيلم شكل (٢٧) و (٢٨) و(٢٩)

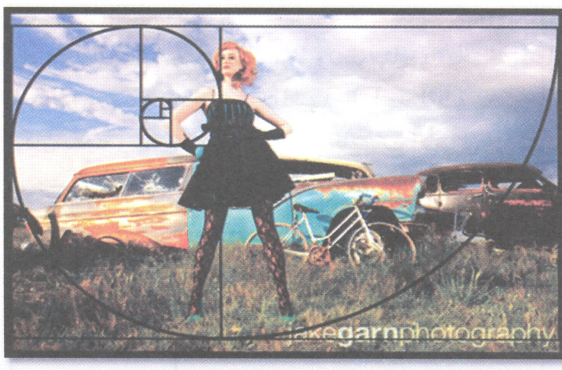
إن المتطلبات الحرفية و الشكلية للتصميم المعد للفيلم السينمائي مختلفة ،لذلك فأن البناء الدرامي الأدبي للسيناريو مختلف أيضاً .

إننا نسمي الخصائص الشكلية لكل فنان - (أسلوب)- وبالتالي ما يتميز به هذا الفنان من مميزات شخصية ومجتمعية وطبقية و عصرية تنعكس كلها وتصب في



شكل رقم (٢٧)

قالب الشكل الفني للعمل السينمائي ، و بما أنه لا يوجد هناك عمل فني لا تنعكس فيه إلي حدٍ ما شخصية الفنان و إيديولوجيته و طبقته و عاداته و تقاليده و ذوق عصره كذلك لا يوجد عمل فني بلا أسلوب حتي و لوكان الأسلوب غير واضح أو بلا هوية



شكل رقم (٢٨)



شكل رقم (٢٩)

والمقصود هنا أن لكل فنان نتيجة يصل إليها من قراءته للسيناريو السينمائي و لا يمكن بل و مستحيل أن يكون تخيل فنان لمشهد ما مطابق لتخيل فنان آخر لنفس المشهد ومن هنا ظهرت الأساليب المختلفه لفناني المناظر وتنوعت ، هذه الأساليب لما لها من أثر جمالي (6*)ينعكس علي الشكل العام للفيلم و بالتالي يتعرف المشاهد علي نوعيته التي يتفرد بها عن غيره .

ولكن مفهوم عين الشاشة إنما يعني بالنسبة إلي المشاهد اختزال مرئيات الحياة إلي مرئيات الشاشة المتدفقة المتماسكة، وكان ما يعرض عليها عندئذ هو كل ما في الحياة والذي هو حيز الكادر التشكيلي السينمائي وعلي الرغم من

انه جزء من كل إلا أنه يتحول من جزء صغير إلي شئ ضخم يكاد ينسينا كل ما عداه إذن الكروكي أول خطوة في بناء الصورة السينمائية التشكيلية .

سواء باستمرارية حركتها في استعراضه Establishing Shot أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع و تجاور اللقطات وعلي ذكر القطع وهو من الأشياء التي تعيد تشكيل المكان بما نراه علي الشاشة حسب اختيارنا وتنظيمنا وبما يكمله المشاهد بخياله، و قد يستخدم في المشهد الواحد لقطة مصورة في مكان بعيد و لكنها بتجاورها مع اللقطات الأخري في المشهد توحي بإننا في نفس المكان وهي من الحيل التي كثيراً ما تستخدم لظروف موضوعية أو خيالية أو للتغلب علي بعض الصعوبات أو لأسباب اقتصادية كما أنه قد تصور اللقطة بطريقة العرض الخلفي أو الأمامي في الاستوديو أو السواتر الزجاجية المرسومة أو المرايا و المنشور الزجاجي ......إلخ

ويمكن ألا يكون ضرورياً وضع شيء في ثلثى الكادر الخالى ، وذلك في حالة أن تكون عين الممثل متجهة إلى ذلك الجزء من الكادر. ونحصل على التوازن هنا من خلال ما يتخيل المتفرج وجوده خارج الكادر. في اتجاه نظر الممثل .

إذن للمحافظة على جماليات الكادر و نسبه يجب أن يراعي كلاً من المصور ومهندس المناظر الاعتبارات الآتية

الاعتبارات الواجب مراعتها	المصور	مهندس المناظر
١	يجب وضع كل الأجسام في الاعتبار أثناء عمل التوازن في التكوين ، وذلك يشمل الشخصيات والأجسام التى فى المقدمة وفى الخلفية شكل ٣٠.	– الجسم المتحرك يكون أثر وزناً من الجسم الثابت (النظرية النسبية) بغض النظر عن الحجم فالجسم المتحرك الصغير نسبياً قادر علي اجتذاب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم خاصة و إذا كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون أو متناقضاً مع الخلفية شكل ٣١
٢	يمكن أن تعامل المساحة المضيئة في الكادر كشكلٍ واحد ، إذا كانت تعطى إحساسا بأنها كتلة واحدة .شكل ٣٢	طالما كانت العين تتحرك تلقائياً نحو اليمين ،فالجانب الأيمن من الكادر يمكنه أن يجتذب كما يكتسب انتباهاً أكثر من الجانب الأيسر ، و من ثم فالجانب الأيسر من الصورة يمكنه أن يحتمل وزناً أكبر مما يحتمل الجانب الأيمن شكل ٣٣
٣	يمكن أن تعامل مجموعة من الأجسام المتراصة كجسم واحد . لو أن ذلك يعطى "الإحساس الصحيح" . شكل ٣٤	- يبدو الجسم أكثر ثقلاً إذا وضع علي جانب الكادر طالما أن مركز الصورة هو الأضعف من ناحية التكوين شكل ٣٥
٤	يمكن أن تكون اللقطات التي تحتوى على حركة خادعة للتوازن. ولكن الحركة فى حد ذاتها قد تحول تركيز المتفرج عن عدم ملاحظة ذلك . لذا يجب التركيز على الكتل الثابتة في اللقطة .شكل٣٦	الجسم المتحرك نحو الكاميرا يكبر تدريجياً و من ثم يزداد وزناً علي عكس الجسم الذي يتلاشي و هو يتحرك بعيداً في عمق المنظر شكل ٣٧,
٥	تعطى الكاميرا ذات زاوية ٣/٤ ، عمقاً أكبر من زاوية الجانبية البروفيل ، والزاوية الأمامية ، وذلك لأنها تظهر جانبى الموضوع المصور بدلاً من جانب واحد شكل٣٨	الجزء العلوي من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها ، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض شكل ٣٩
٦	يمكن الإيحاء بالعمق أيضا من خلال استخدام مقدمة الصورة . وخلفيتها في علاقتها مع الموضوع الذى يتم تصويره و تقوم الأشكال المتشابكة بإعطاء أبعاد للصورة ، في حين لا تعطى الأشكال المتفرقة على مساحة واسعة أية علامة عن علاقتهم داخل المكان. لذا فإن الأشكال المتشابكة في الكادر تعطى إيحاءاً بالعمق ، عن تلك المتفرقة داخله . شكل ٤٠ و٤١	– الجسم المنعزل يكتسب وزناً أكبر من الجسم الملتحق أو المندمج أو المكدس مع أجسام أخرى ، و ينطبق هذا الحكم سواء كان هذا الانعزال عن طريق الوضع أو الإضاءة أو التباين أو اللون أو أي عمل آخر شكل٤٢

مهندس المناظر	المصور	الاعتبارات الواجب مراعتها
الجسم الضخم في المنظر الثابت يكتسب وزناً أكبر طالما كان سائداً في الصورة بغض النظر عن وضعه فيها و بعض النظر عن العوامل الأخري شكل ٤٤	يستخدم تصغير عناصر الصورة من المقدمة إلى الخلفية ، في إعطاء إحساساً بالعمق ، لأنه يصغر حجم الشئ كلما بعد في المسافة شكل٤٣	٧
الأجسام التي تأخذ أشكالاً منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة شكل٤٦و ٤٧,	تعطى الخطوط المتوازية من المقدمة إلى الخلفية إحساسًا بالعمق ، لأنها سوف تتصل في نقطة في النهاية ، مثلما يحدث مع خطوط السكة الحديد .شكل٤٥	٨
عندما يتحرك الممثل في المنظر من مقدمة الصورة إلى الخلفية يعطى إحساسا ًبالعمق ، أكثر مما لو كان يتحرك من يسار الكادر إلى يمينه أو العكس ، وإذا كان عليه أن يفعل ذلك فيفضل أن تكون حركته بزاوية مع عدسة الكاميرا .	تعطى الكاميرا في خلال حركتها إحساسًا بالعمق ، حيث يتم تغطية أو كشف بعض عناصر الصورة ، كلما تغير منظورها خلال هذه الحركة ، لتعبر عن مستويات أخري .	٩
	ويمكن التعبير عن العمق أيضا من خلال فنيات التصوير . بدلاً من التكوين سواء بعدم وضوح عمق المجال ، أو أن يكون هناك ضباب في الصورة ، أو باستخدام إضاءة خلفية ، مما يعطى إحساساً بعمق اللقطة .	١٠

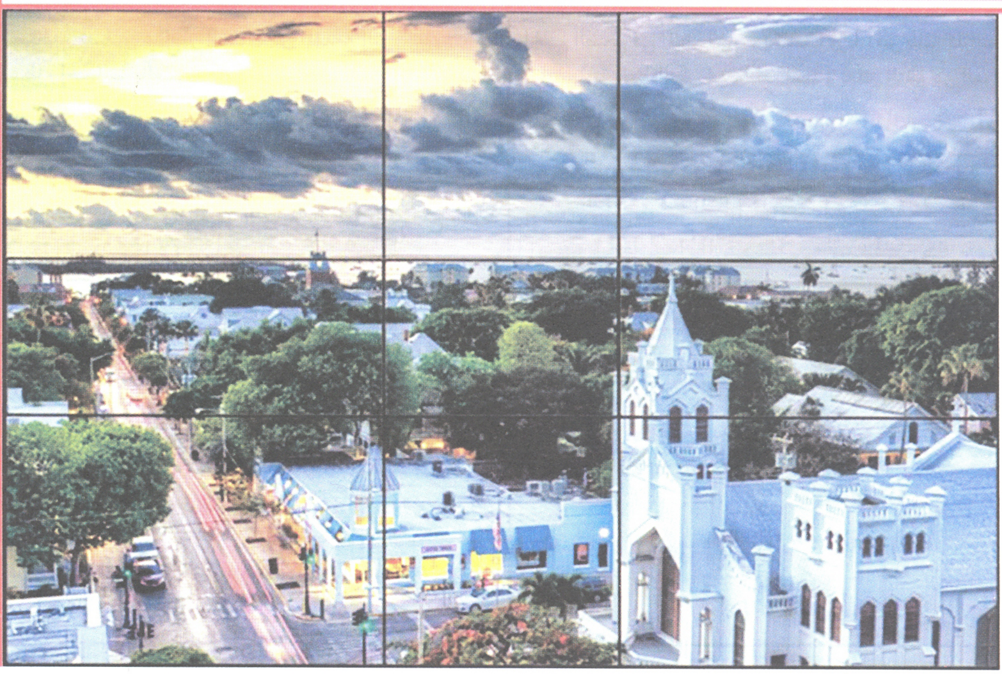
وفيما يلي بعض الأمثلة لماسبق توضيحه :-



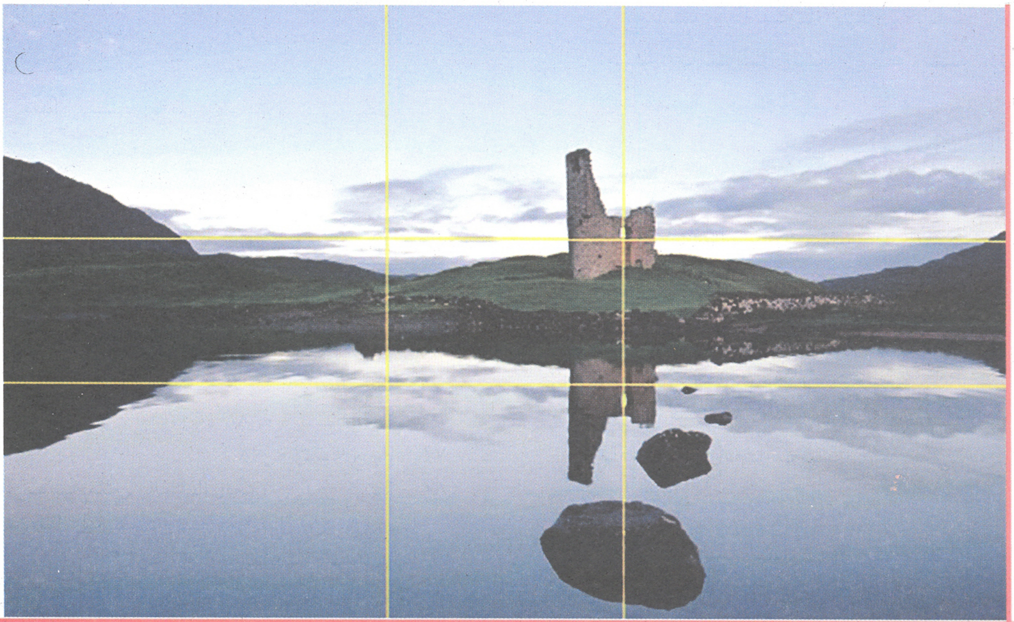
شكل (٣٠)

يجب وضع كل الأجسام في الاعتبار أثناء عمل التوازن في التكوين ، وذلك يشمل الشخصيات والأجسام التى فى المقدمة وفى الخلفية .

الجسم المتحرك الصغير نسبياً قادر علي اجتذاب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم خاصة و إذا كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون أو متناقضاً مع الخلفية



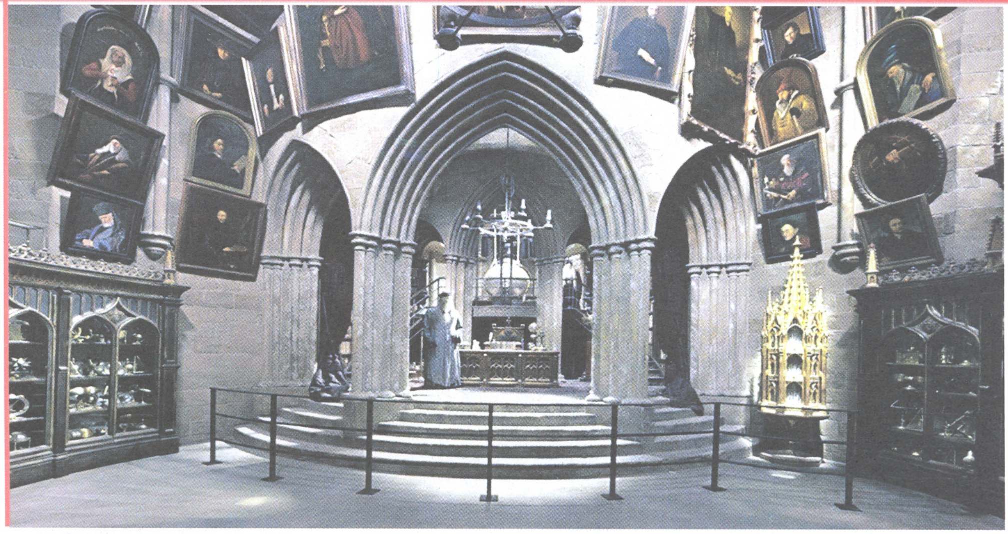
شكل 31



شكل 32

المساحة المضيئة في الكادر كشكل واحد ، إذا كانت تعطى إحساسا بأنها كتلة واحدة

الجانب الأيمن من الكادر يمكنه أن يجتذب كما يكتسب انتباهاً أكثر من الجانب الأيسر ، و من ثم فالجانب الأيسر من الصورة يمكنه أن يحتمل وزناً أكبر مما يحتمل الجانب الأيمن



شكل 33



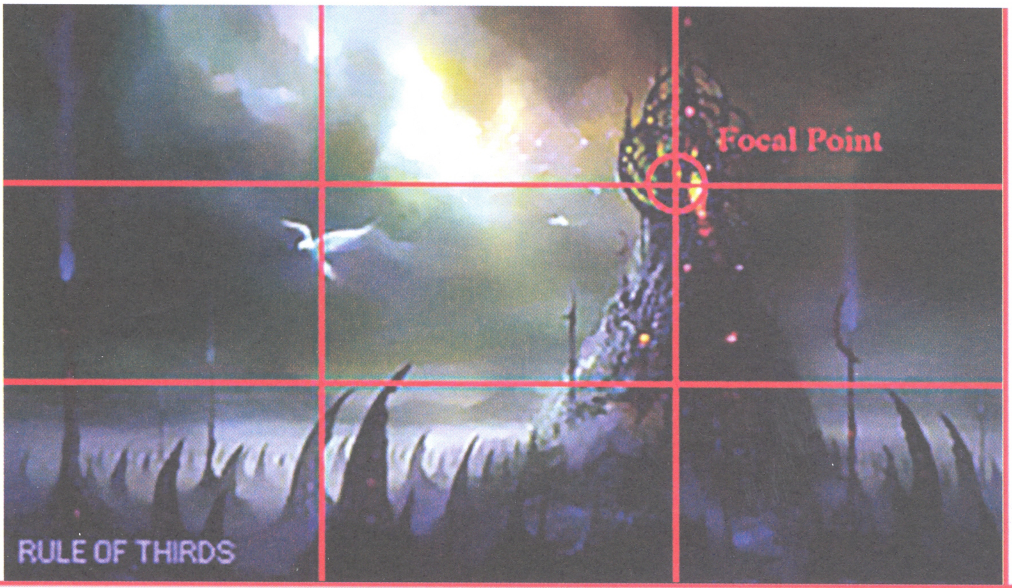
شكل 34

يمكن أن تعامل مجموعة من الأجسام المتراصة كجسم واحد مما يعطى الإحساس الصحيح بالمكان

يبدو الجسم أكثر ثقلاً إذا وضع علي جانب الكادر طالما أن مركز الصورة هو الأضعف من ناحية التكوين



شكل 35



شكل 36

يمكن أن تكون اللقطات التي تحتوى على حركة خادعة للتوازن، ولكن الحركة فى حد ذاتها
قد تحول تركيز المتفرج عن عدم ملاحظة ذلك لذا يجب التركيز على الكتل الثابتة في اللقطة

الجسم المتحرك نحو الكاميرا يكبر تدريجياً و من ثم يزداد وزناً علي عكس الجسم الذي يتلاشي و هو يتحرك بعيداً في عمق المنظر



شكل 37



شكل 38

تعطى الكاميرا ذات زاوية 4/3 ، عمقاً أكبر من زاوية الجانبية البروفيل ، والزاوية الأمامية ، وذلك لأنها تظهر جانبى الموضوع المصور بدلاً من جانب واحد

الجزء العلوي من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها ، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض

شكل 39

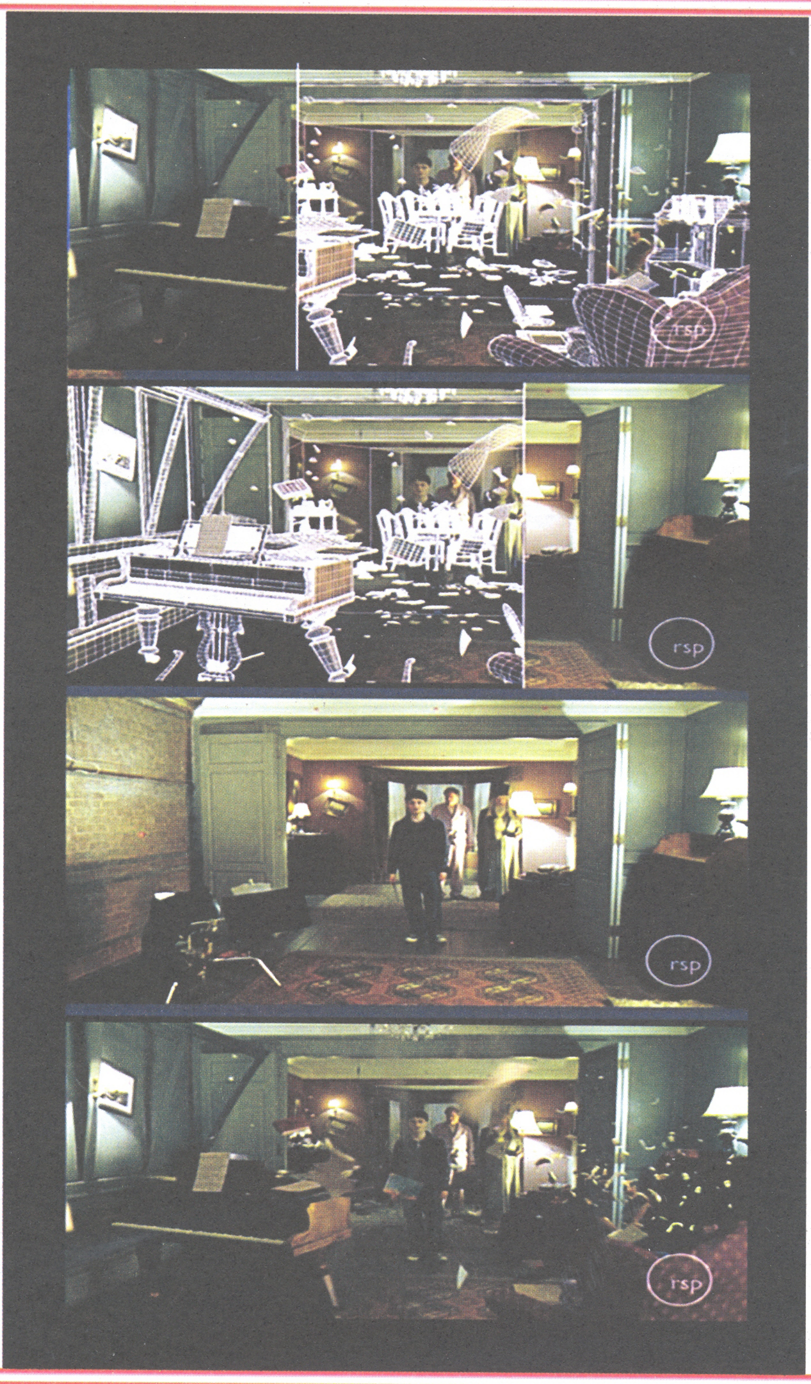




شكل 40

يمكن الإيحاء بالعمق أيضاً من خلال استخدام مقدمة الصورة , وخلفيتها في علاقتها مع الموضوع الذى يتم تصويره و تقوم الأشكال المتشابكة بإعطاء أبعاد للصورة شكل (40).

شكل
41



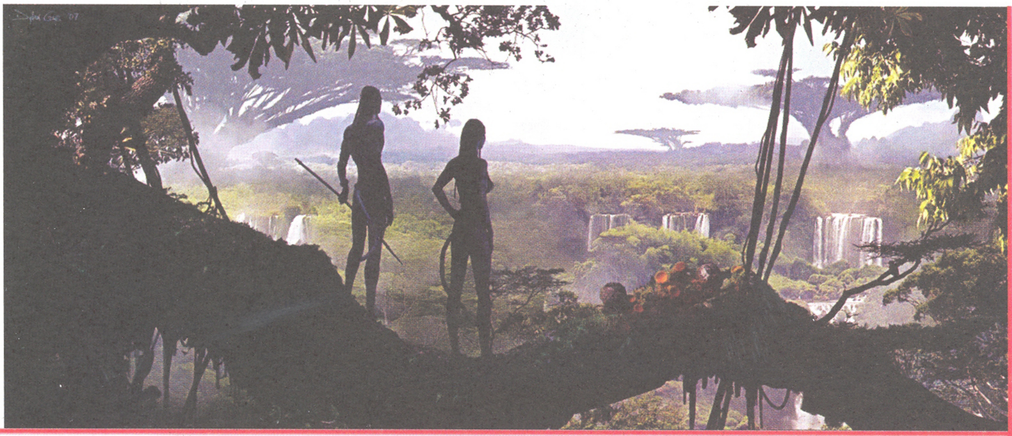
في حين لا تعطى الأشكال المتفرقة على مساحة واسعة أية علامة عن علاقتهم داخل المكان.
لذا فإن الأشكال المتشابكة في الكادر تعطى إيحاءا بالعمق ، عن تلك المتفرقة داخل شكل(41)

الجسم المنعزل يكتسب وزناً أكبر من الجسم الملتحق أو المندمج أو المكدس مع أجسام أخري ، و ينطبق هذا الحكم سواء كان هذا الانعزال عن طريق الوضع أو الإضاءة أو التباين أو اللون

شكل 42

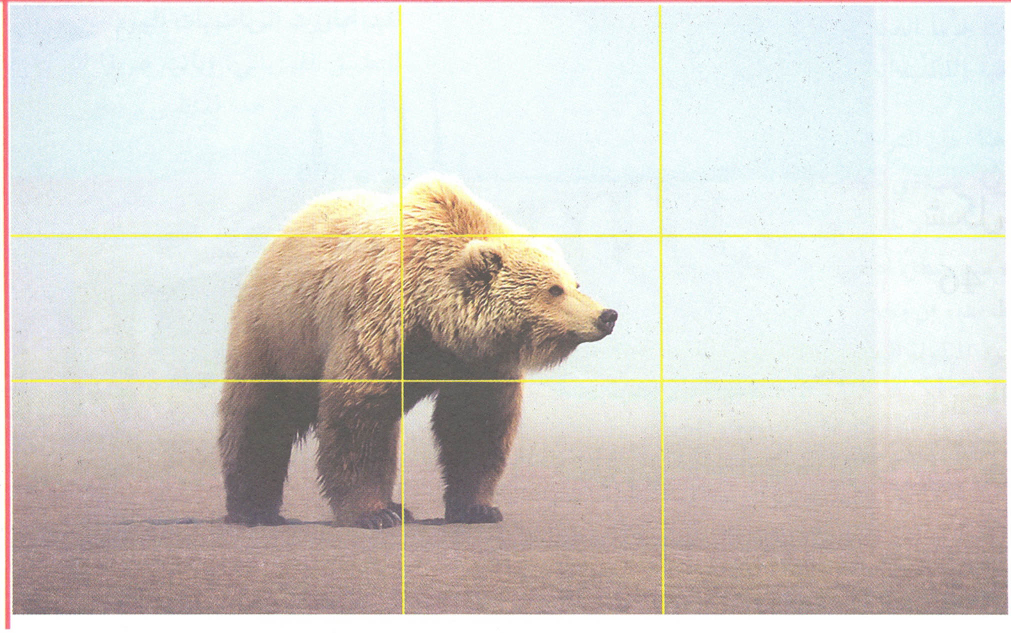


شكل 43



يستخدم تصغير عناصر الصورة من المقدمة إلى الخلفية ، في إعطاء إحساساً بالعمق ، لأنه يصغر حجم الشئ كلما بعد في المسافة

الجسم الضخم في المنظر الثابت يكتسب وزناً أكبر طالما كان سائداً في الصورة
بغض النظر عن وضعه فيها و بعض النظر عن العوامل الأخري



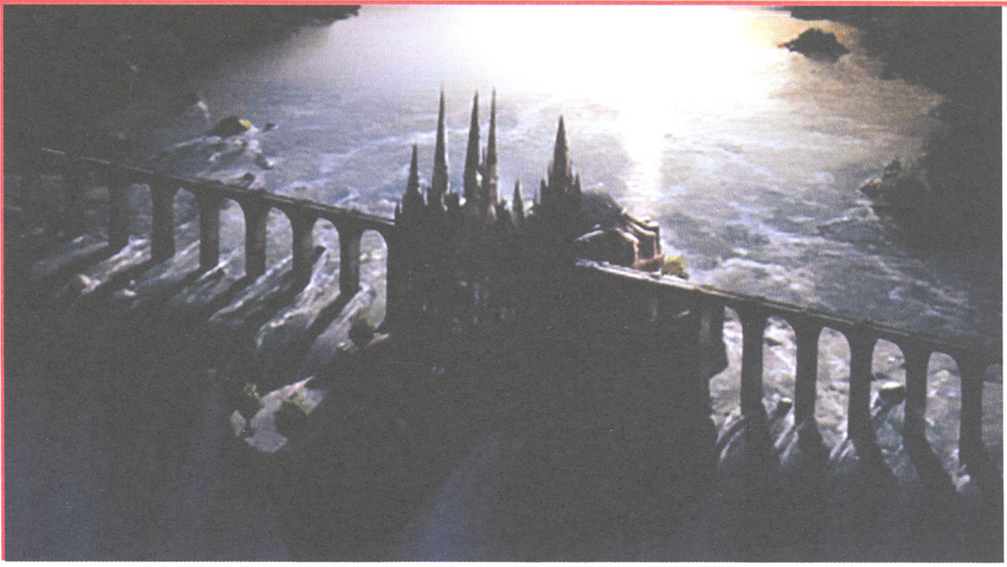
شكل
44

شكل
45



تعطى الخطوط المتوازية من المقدمة إلى الخلفية إحساساً بالعمق ، لأنها سوف تتصل في نقطة في النهاية ، مثلما يحدث مع خطوط السكة الحديد

الأجسام التي تأخذ أشكالاً منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة



شكل 46



شكل 47

الأجسام التي تأخذ أشكالاً منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة

ويتطلع العلماء، منذ اليوم، إلى قمة بعيدة وشامخة تتناسب مع القاعدة التي أسَّسوا لها نظريات بناء علي النسبة الذهبية. ولعل هذه القمة تخترق سماء إدراكنا الحالية، وتتجاوز طبقات جوِّنا الصاخب. إنها قمة للجمال الصافي وللبساطة الصافية وللكلِّية الصافية.

ومن هنا، فإن التوجه الذاتي للرياضيات، ربما نحو تجريد متزايد ظاهريًا، سيؤدي حتمًا إلى بناء هيكل معرفي و جمالي ، لا نعرف شكله أو حدوده بعدُ، لكننا ندرك في وضوح أنه يستمد مواده من منطق أعظم تناسقًا وجمالاً من منطقنا، وبالتالي أبسط منه، إن محاولة بناء خوارزمية للمعرفة، مثلاً، لا يقارَن بالجهود المبذولة اليوم لبناء حواسب عملاقة أكثر فأكثر مقدرة، ومن المرجَّح أن ما من أحد من العاملين في هذا المجال انتبه إلى أن الإمكانات الذاتية تحتاج إلى وقت لتنضج، أي ليصبح في الإمكان توجيه مقدراتنا المعرفية. ولا شكَّ أن إنسان الغد سيحمل عبء التخلص من أخطائنا. إن الشكل المعرفي ليس بأقل أهمية من المعرفة ذاتها؛ وعدم ضبطنا اليوم لتوجهاتنا المعرفية لا يتوافق والقواعد الجمالية المنحوتة في أعماقنا. فالمعرفة ليست جهداً فوضويًا، وليست تراكمًا للمعلومات وسبراً عشوائيًا للظاهرات؛ بل أن المعرفة ليست بناء نظريات فيها الكثير من خصوصيات بُناتها والقليل من روح الجمال الطبيعي.

لقد تجاوزت الرياضيات اليوم مجرد كونها حقلاً للقياس أو للتطبيق الفيزيائي، وباتت طريقًا إلى المعرفة وموئلاً لمريديها. والمعرفة، من هذا المنظور، تتجاوز المنهج الذي يقوم على النظرية والبرهان: فهي تتأسس في بساطة على التناسق الكامل في البناء الشكلي البحت. وإذا كان هذا التناسق كليًا، فهو لن يؤدي إلى نظريات مختلفة، بل إلى حقيقة معرفية موازية للحقيقة التطورية الطبيعية. وعلى هذا، فإن الشكل المعرفي ليس نهائيًا، بل هو شكل متفتح باستمرار عن جمال أخَّاذ لا ينفك يتفلَّت من إسار الفرضيات ويغوص أكثر فأكثر في وحدة الشكل والجوهر.

كذا يكون لكلِّ عصر معرفته الكلِّية لكن هذه المعرفة ليست نظرياته ومعلوماته، بل الشكل الفنِّي لهذه النظريات والشكل الذاتي لهذه المعلومات إن معرفتنا الحقيقية هي الشكل الجمالي لقدرتنا التعبيرية في نظرياتنا وأفكارنا ومقياس حضارتنا هو إدراكنا لهذه الحقيقة وعدم الانغماس في ظاهر إنجازات علومنا.

الهوامش

(*1) لوكا باتشولي هو عالم رياضيات إيطالي، وُلد في بورغو سان سيبولكو، تسكانيا، نحو منتصف القرن الخامس عشر؛ مات في الغالب مباشرة بعد العام ١٥٠٩. قليل هو المعروف عن الحقائق التي تتعلق بحياته. أصبح راهبا فرانسيسكانيا ونجح في أن يصبح بعدها أستاذ الرياضيات في بيروجيا وروما ونابولي وبيزا وفينيسيا. وكان في ميلانو مع ليوناردو دا فنشي في بلاط لودوفيكو سفورزا (الملقب بلويس المغربي أو الأسمر) حتى الغزو الفرنسي. السنوات الأخيرة من حياته قضاها في فلورنسا وفينيسيا. كتاباته العلمية، رغم أنها كانت فقيرة في مستواها، كانت القاعدة لأعمال علماء رياضيات القرن السادس عشر، بضمن ذلك كاردان وتارتاليا. في عمله الأول مسائل الرياضيات والجبر والنسبة والتناسب (باللاتينية: Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni, et Proportionalita، وكتبه في فينيسيا عام ١٤٩٤، كتب كثيرا عن كتابات ليوناردو دا بيزا (فيبوناتشي) على نظرية الأعداد. في الحقيقة فقد أبقى هكذا بعض الأجزاء من الأعمال المفقودة لذلك الرياضياتي. وتطبيق الجبر على الهندسة، والمعالجات لنظرية الاحتمالات تساعد أيضًا لجعل هذه الإطروحة بارزة. وهناك النسب الإلهية (باللاتينية: Divina Proportion فينيسيا، ١٥٠٩، كتب ببعض التعاون من ناحية ليوناردو دا فنشي. وهو يهتم بصورة رئيسة ببعض النظريات على نقش الأشكال متعددة السطوح ولاستعمال الرسائل للإشارة إلى الكميات العددية. وكذلك طبعته لكتاب إقليدس نشرت في عام ١٥٠٩ في فينيسيا.

(*2) توما الأكويني (راهب دومينيكاني) (بالإيطالية: Tommaso d'Aquino (1225 - 1274) قسيس وقديس كاثوليكي إيطالي من الرهبانية الدومينيكانية، وفيلسوف ولاهوتي مؤثر ضمن تقليد الفلسفة المدرسية. أحد معلمي الكنيسة الثلاثة والثلاثين، ويعرف بالعالم الأنغليكاني Doctor Angelicus والعالم المحيط Doctor Universalis عادة ما يُشار إليه باسم توما، والأكويني نسبته إلى محل إقامته في أكوين. كان أحد الشخصيات المؤثرة في مذهب اللاهوت الطبيعي، وهو أبو المدرسة التوماوية في الفلسفة واللاهوت. تأثيره واسع على الفلسفة الغربية، وكثيرٌ من أفكار الفلسفة الغربية الحديثة إما ثورة ضد أفكاره أو اتفاقٌ معها، خصوصاً في مسائل الأخلاق والقانون الطبيعي ونظرية السياسة.

(*3) شارل أدوارد لوكوربوزيه فنان معماري فرنسي، ولد عام ١٨٨٧ وتوفى فى عام ١٩٦٥، ووضع العديد من تصاميم الأبنية المعمارية والوحدات السكنية فى مدينة مارسيليا الفرنسية.

(*4) ماريو بوتا، المهندس المعماري السويسري المشهور عالميا يعيش منذ ١٤ سنة مع زوجته المصرية وطفليه في القاهرة، تأثيره في الفن المعماري المعاصر، يُعدّ حقيقة لا يمكن التشكيك فيه. لقد تمكّن من تجسيم ما يناهز المائة تصميم من بين ٦٠٠.

(*5) عالم الرياضيات الإيطالي ليوناردو فيبوناتشي هو مكتشف متتالية فيبوناتشي وطبق مبدأ الأرثيماطيقية (علم العدد) على الحساب التجاري، كما اكتشف النسبة الذهبية أو ما يعرف بالمتوسط الذهبية.ولد عالم الرياضيات الايطالي ليوناردو فيبوناتشي بمدينة بيزا الإيطالية (١١٧٠-١٢٥٠) وتعلم في شمال أفريقيا، لأن أباه كان مشرفاً على أسواق بيزا في الجزائر وتونس والمغرب وقد جلب فيبوناتشي من هذه الأماكن سنة ١٢٠٠ الأرقام العربية المستعملة اليوم فضلاً عن كثير من التعاليم الجبرية التي لم تكن معروفة لدى الأوروبيين رغم أنها تفوق بمراحل نظام الحساب الروماني المعتمد آانذاك، ما جعله يلقى عناءاً كبيراً في نشرها.

(*6) طالما أنه يحقق رؤيته الفنية و مهما كان هناك من قبح فأن المشكلة تتم في بناء متناسق يعطيه سمة الجمال و بالتالي ليس مقصوداً هنا بالشكل الجمالي علي أنه الشكل الأنيق المرتب بل المقصود بالشكل و الطابع الخاص الذي يحدد هوية المكان سواء كان حي شعبي عشوائي أو كهف أو شكل مستقبلي أو تاريخي ....إلخ

المراجع

- Arnheim, R. (1988). The Power of the Center – A Study of Composition in the Visual Arts, Berkeley, California: University of California Press.
- Bak P., Tang C., & Wiesenfeld K. (1987). Self-organized criticality: An explanation of 1/f noise. Physics Review Letters, 59:381-384.
- Bak, P. (1996). How Nature Works – The Science of Self-Organized Criticality, New York, New York: Copernicus.
- Ball, P. (1999). The Self-Made Tapestry - Pattern Formation in Nature, Oxford, England: Oxford University Press.
- Banks, R.B. (2010). Growth and Diffusion

Analytical and Cosmological Approach, Rochester, Vermont: Inner Traditions.

- Doczi, G. (1981). The Power of Limits: Proportional Harmonies in Nature, Art, and Architecture, Boston, Massachusetts: Shambhala.

- Droste, M. (1998). Bauhaus 1919 – 1933, Berlin, Germany: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, (Benedikt Taschen).

- Eco, U. & Bredin, H. (translator) (1988). The Aesthetics of Thomas Aquinas, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Elam, K. (2001). Geometry of Design - Studies in Proportion and Composition, New York, New York: Princeton Architectural Press.

- Elenbogen, B. & Kaeding, T. (1989). A Weak Estimate Of The Fractal Dimension Of The Mandelbrot Boundary, Physics Letters A, 136 (7-8), 358-362.

- El Naschie, M.S. (1994). Is Quantum Space a Random Cantor Set with a Golden Mean Dimension at the Core? Chaos, Solutions & Fractals, 4 (2), 177-179.

- Gardner, M. (1989). Penrose Tiles to Trapdoor Ciphers, Washington, DC: The Mathematical Association of America.

- Gazalé, M. (1999). Gnomon: From Pharaohs to Fractals, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Gell-Mann, M. & Ne'eman, Y. (2000). The Eightfold Way, Boulder, Colorado: Westview Press.

- Ghyka, M. (1946). The Geometry of Art and Life, Mineola, New York: Dover Publications, Inc. 30

- Hambidge, J. (1967). The Elements of Dynamic Symmetry, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

- Herz-Fischler, R. (1987). A Mathematical History of the Golden Number, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

- Hoggett, Jr., V.E. (1969). Fibonacci and Lucas Phenomena: Mathematical Frameworks and Applications, Berlin, Germany: Springer-Verlag.

- Barnsley, M.F. & Rising, H. (1993). Fractals Everywhere, Boston: Academic Press Professional.

- Bohm, D. (1980). Wholeness and the Implicate Order, London, England: Routledge. 29

- Boles, M. & Newman, R. (1987). The Golden Relationship - Art, Math, Nature, Second Edition, Bradford, Massachusetts: Pythagorean Press.

- Briggs, J. (1992). Fractals - The Patterns of Chaos - Discovering a New Aesthetic of Art, Science, and Nature, New York, New York: Simon & Schuster.

- Campbell, J. (1986). The Inner Reaches of Outer Space – Metaphor as Myth and as Religion, New York, New York: Harper & Row, Publishers.

- Campbell, J. (1991a). A Joseph Campbell Companion, New York, New York: HarperCollins Publishers.

- Campbell, J. (1991b). The Masks of God, Vol. 3: Occidental Mythology, London, England: Penguin Books.

- Cohan, C.L. & Cole, S.W. (2002). Life course transitions and natural disaster: Marriage, birth, and divorce following Hurricane Hugo, Journal of Family Psychology, 16(1), 14-25.

- Cook, T. A. (1979). The Curves of Life, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

- Craft, D. (2010a). The Elements in Golden Ratio, Doug Craft Fine Art, Retrieved December 3, 2010, from http://www.dougcraftfineart.com/frameElements.htm

- Craft, D. (2010b). Geometric Forms for the Collage of Backgrounds, Doug Craft Fine Art, Retrieved December 3, 2010, from http://www.dougcraftfineart.com/frameArtForms.htm

- Critchlow, K. (1999). Islamic Patterns – An

England: Cambridge University Press.

- Mandelbrot, B. (1977). The Fractal Geometry of Nature, Revised Edition, New York, New York: W.H. Freeman and Company.

- Mandelbrot B. (1998). Multifractals and 1/f noise: Wild self-affinity in physics. New York, New York: Springer.

- Marder, M.P. (2010). Condensed Matter Physics, Second Edition, New York, New York: John Wiley & Sons. Inc.

- Martineau, J. (2001). A Little Book of Coincidence, New York, New York: Walker & Company.

- Modis, T. (1992). Predictions: Society's Telltale Signature Reveals Past & Forecasts the Future, New York, New York: Simon & Schuster. 31

- Morris, D.R. (1989). From Heaven to Hell: Imagery of Earth, Air, Water, and Fire in the Novels of Georges Bernanos, New York, New York: Peter Lang Publishing, Inc.

- Olsen, S. (2006). The Golden Section – Nature's Greatest Secret, New York, New York: Walker Publishing Company, Inc.

- Pearsons, A.C. (Tr.) (2010). The Fragments of Zeno and Cleanthes: With Introduction and Explanatory Notes by A. C. Pearson, Saint Ansgar, Iowa: Forgotten Books.

- Peitgen, H. & Saupe, D. (Ed.) (1988). The Science of Fractal Images. New York, New York: Springer-Verlag.

- Plotinus (1991). The Enneads, MacKenna, S. (Tr.), London, England: Penguin Books.

- Pribram, Karl (1991). Brain and perception: holonomy and structure in figural processing. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Rhys Roberts, W. & Bywater, I. (Tr.) (1984). The Rhetoric and the Poetics of Aristotle Modern Library College Editions, New York, New York: Random House.

- Runion, G. E. (1990). The Golden Section, Palo Alto, California: Dale Seymour Publications.

Numbers, New York, New York: Houghton Mifflin Co.

- Holmes, S.J. (1961). Louis Pasteur, New York, New York: Dover Publications, Inc.

- Huntley, H.E. (1970). The Divine Proportion – A Study in Mathematical Beauty, Mineola, New York: Dover Publications.

- Itten, J. (1975). Design and Form – Revised Edition, New York, New York: John Wiley & Sons, Inc.

- Itten, J. (1997). The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color, Revised Edition, New York, New York, John Wiley & Sons.

- Joyce, J. (2010). A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, New York: SoHo Books.

- Kalkavage, P. (Tr.) (2001). Platos's Timaeus. Newburyport, Massachusetts: Focus Publishing.

- Kandinsky, W. (1977). Concerning the Spiritual in Art, Mineola, New York, Dover Publications, Inc.

- Klee, P. (1966). On Modern Art, Boston, Massachusetts: Brill Academic Publishers.

- Kock, W. E. (1981). Lasers and Holography – An Introduction to Coherent Optics, New York, New York: Dover Publications, Inc.

- Lauwerier, H. (1991). Fractals: Endlessly Repeating Geometrical Figures, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Lawlor, R. (1982). Sacred Geometry – Philosophy and Practice, London, England: Thames and Hudson, Ltd.

- Le Corbusier (1996). Le Modulor and Modulor 2, Basel, Switzerland: Birkh?user Architecture.

- Livio, M. (2002). The Golden Ratio - The Story of Phi, the World's most Astonishing Number, New York, New York: Broadway Books.

- Lloyd, G.E.R. (1968). Aristotle: The Growth and Structure of his Thought. Cambridge,

- Tufte, E.R. (1997). Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative, Cheshire, Connecticut: Graphics Press.

- Vivekananda (1953). Vivekananda: The Yogas and Other Works, New York, New York: Ramakrishna -Vivekananda Center.

- Voss R.F. & Clarke J. (1975). 1/f noise in music and speech. Nature, 258, 317-318. 32

- Voss, R.F. (1988). Fractals in Nature: From characterization to simulation, In Peitgen, H. & Saupe, D. (Ed.), The Science of Fractal Images (pp. 21-70), New York, New York: Springer-Verlag.

- Walser, H. (2001). The Golden Section, Washington, DC: Mathematical Association of America.

- Waterfield, R. (Tr.) (2008). Aristotle – Physics, Oxford, England: Oxford University Press.

- Wilbur, K. (1992). A Brief History of Everything, Boston, Massachusetts: Shambhala.

- Wilbur, K. (editor) (1982). The Holographic Paradigm and Other Paradoxes, Boston, Massachusetts: Shambhala.

- Zimmer, H. (1946). Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, edited and annotated by Joseph Campbell, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Sheldrake, R. (1981). A New Science of Life: The Hypothesis of Morphic Resonance, Rochester, Vermont: Park Street Press.

- Sheldrake, R. (1988). The Presence of the Past: morphic resonance and the habits of nature, New York, New York: Times Books.

- Slijkerman, F. (2010). Ultra Fractal 5, Retrieved January 3, 2011, from http://www.ultrafractal.com

- Smith, P. (1997). Seurat and the Avant-garde, New Haven, Connecticut: Yale University Press.

- Suzuki, S. (1973). Zen Mind, Beginner's Mind, New York, New York: Weatherhill.

- Talbot, M. (1991). The Holographic Universe, New York, New York: HarperPerennial.

- Taylor, R.P., Micolich, A.P., & Jonas, D. (1999). Fractal analysis of Pollock's drip paintings. Nature, 280, 399-422.

- Taylor, R.P. (2002), Order in Pollock's Chaos, Scientific American, December 2002.

- Thompson, D. W. (1961). On Growth and Form, Cambridge, England: The University Press.

- Tufte, E.R. (1983). The Visual Display of Quantitative Information, Cheshire, Connecticut: Graphics Press.

- Tufte, E.R. (1990). Envisioning Information, Cheshire, Connecticut: Graphics Press.

جماليات المونتاج فى السينما الصامتة (دراسة مقارنة)

لقد فزع جمهور العرض الأول للسينماتوجراف عند مشاهدتهم للقطار يصل إلى المحطة... أو لأمواج البحر وهى تصطدم بالصخور، وفروا من مقاعدهم هاربين من هذا الشيء الساحر المخيف الذى يعطى إيهاماً تاماً بالواقع... فالسينما تُعتبر أول الفنون التى قدمت الواقع بهذه الصورة المطابقة... ولقد كان العرض الأول للسينماتوجراف.. فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ فى الجراند كافيه فى باريس. على يد الأخوان لوميير، ثم انتشر بعد ذلك فى جميع أنحاء العالم.. وأصبح بعد مرور أكثر من مائة عام الفن الأكثر انتشاراً وإقبالاً جماهيرياً على مستوى الفنون جميعاً. ولقد بدأ وانتشر الفن السابع (السينما) عبر سلسلة من المراحل والتطورات حتى وصل إلى ما هو عليه الآن.

غادة جبارة | مصر

ولكن هناك مغالطة تاريخية من الأمانة الإشارة إليها فى هذا الصدد(١)، أشار إليها المؤرخ كريستوفر رولينس عبر كتابه "الفصل المفقود فى تاريخ السينما": وهى تمكن المخترع الفرنسى لويس أيم أوجستين لوبرانس والذى يحمل الجنسية الأمريكية، والذى عمل وتزوج فى إنجلترا، من إنجاز أول كاميرا فعلية ذات عدسة واحدة للصورة المتحركة، قبل اديسون والأخوين لوميير بسبع سنوات، ثم اختفى من القطار الذى استقله عام ١٨٩٠ ومن التاريخ كله.

والجدير بالذكر أن هذا الرجل لم يذكر عنه شيء فى الكتب والمراجع من قبل مؤرخى السينما.. وإن ذكر يحدث هذا فى إشارة سريعة، ودون التعرض إلى إنجازه بصورة مفصلة.. ولكن فى السنوات الأخيرة فقط من القرن الماضى أعيد اكتشاف الرجل مرة ثانية، وبدأت الكتب التى تتناول البدايات التاريخية للسينما تضع الأمور فى نصابها.. وتصحح ما بات راسخاً فى بطون الكتب لأكثر من قرن تقريباً هو عمر السينما ذاتها.

ففى عام ١٨٨٩ تمكن "لوبرانسى" من بناء كاميرا سينمائية ناجحة، ذات عدسة واحدة، مبنية على آلية التقطيع التى تعمل على تقدم وتوقف الفيلم عن طريق مجموعة من التروس ودرفات تفتح وتغلق أمام العدسة... وتمكن من التقاط

ثلاثة أفلام بعد ذلك.. تبقت أمامه مشكلة تطوير جهاز العرض..

إلا أنه صادفته مشكلات مالية كثيرة، فتوجه لأخيه.. استقل القطار.. إلى باريس فى ١٦ سبتمبر ١٨٩٠ وكان فى خطته التوجه.. إلى (ليدز) ثم الإبحار إلى أمريكا لتدشين العرض الأول لجهازه ولكنه لم يصل أبداً واختفى تماماً هو وحقيبته.. ولا أحد يعرف من الذى وراء اختفائه. إلا أن الجدير بالذكر هنا أن نتعرض بوضوح وحياد للمنافسة غير الشريفة واللاأخلاقية لتوماس ألفا إديسون، الذى لم تكن لديه أى فكرة... ولا اقتناع بالصور المتحركة.. وأن الذى أقنعه بها هو مساعده ويليام ديكسون .. ومن وقتها راح أديسون يقاتل وبشراسة وبكل الأساليب المشروعة وغير المشروعة إلى أن أحكم قبضته على تلك الصناعة. وكيف نسب إلى نفسه فى النهاية حق اختراع السينما دون وجه حق ؟؟!!

وهناك أيضاً ملحوظة هامة حول "العرض الأول "للأخوين لوميير" حيث إنه قبل نحو شهرين من هذا العرض الأول .. عرض الأخوين سكلا دانوفسكى فى حديقة الشتاء فى برلين مستخدمين جهاز بيوسكوب حلقات غير متصلة لصورة متحركة التقطاها بجهاز قاما بتصنيعه وعرضاه على شاشة .. ولكن هذه البداية لم تعتبر أول بداية.. لأنها كانت تعد عملية تطوير"(٢).. وأن هذا العرض لم يكن عرضًا عامًا على الجماهير.

وبعدما فر الجمهور الأول من صالة العرض.. مالبثا أن تعودا على هذه اللعبة الجديدة بل واستمتعوا بها إلى أقصى درجة.. وبدأ الجمهور يطلب المزيد والمزيد ... من المبدعين القائمين على هذا الفن.

وبدأت السينما تتطور شيئاً فشيئاً وأقبل عصر الصورة فلقد أنجزت السينما الصامتة أفلاماً عظيمةً... وأنجزت إنجازات كبيرة وتطورت فى الشكل التعبيرى للصورة.. وأيضاً بالنسبة للموضوعات.. فلقد اقتحمت هذه الأفلام النواحى السياسية والاجتماعية والنفسية.. ونقد السلطة.. وذلك بجرأة شديدة فلم تترك السينما مجالاً إلا وطرقته... "فلقد كانت نظريات الفن التى ذاعت فى العشرينيات ترى فى الفيلم الصامت - رغم صمته - ذروة كل الفنون، والمركب النهائى الذى يجمع بينها، وترى فيه ضرباً عن الموسيقى أنغامها الصور، ولونا عن المعمار قوامه الضوء"(٣).. فأصبحت السينما من غير شك جماع لكل الفنون.. أو البوتقة التى تصهر كل الفنون.. لتكون لنا فناً مستقلاً بذاته ومختلفًا عن باقى الفنون الأخرى بل ومتميزاً عنها وله خصوصيته. وما السينما إلا مزيج من الأدب والشعر والموسيقى والفن التشكيلى. ولقد ظهر لنا العديد من المخرجين العظماء فى تاريخ السينما، أمثال جريفيث، شابلن، أيزنشتاين ومخرجى التعبيرية الألمانية، وأفلام مثل المدرعة بتومكن وأكتوبر، ومولد أمة والتعصب.. إلخ، كانت تلك الأفلام ذات قوة تعبيرية هائلة وصلت إلى حد الكمال والتعبير البصرى. فلقد أطلق النقاد على تلك الفترة (السينما الصامتة) حداثة السينما الصامتة.. التى يمثلها مخرجون عظام أمثال مورناو ودراير ولانج، وأيزنشتاين، وجريفيث، وشابلن، ولقد ارتبطت تلك (الحداثة فى السينما الصامتة) بمرحلة الحداثة العليا فى الفن والأدب High Modernism أى أنها نشأت وتبلورت تلك السينما على ثقافة طليعية Avant-garde- culture.

وكانت الأعمال فى تلك الفترة نجومًا مضيئة فى سماء السينما ومليئة بالسمات الحداثية سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون. فهى أعمال خُلدت فى تاريخ السينما العالمية. وبعض هذه الأفلام قد أحدث ثورة وتظاهرات فى البلاد التى عرضت فيها، وذلك من شدة الحماس عند مشاهدتهم لتلك الأفلام. ونجدها قد ظهرت فى العديد من بلدان العالم المتفرقة فنجدها فى روسيا، وألمانيا وأمريكا وأماكن أخرى ولقد كان لها الأثر الكبير فى تقدم فن السينما.. ليس فقط بكونها مجرد ابتكار تقنى.. ولكن إلى فن سابع له أهميته الكبرى من بين الفنون الأخرى.

"لقد ظهر فى تلك الأفلام (السينما الصامتة) ذلك التوافق السعيد بين القوى الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، التى تهيئ للفنانين الخلافيين المبدعين الظروف المناسبة لإنتاج أفضل أعمالهم، وهذه الأعمال كانت مختلفة ومتطورة عن سابقيها من حيث الموضوع والتناول، واستخدامًا جديداً ومتطوراً للحرفية، واختلافًا لطبيعة السرد والمونتاج والتلاعب بالزمان والمكان والتأثيرات الفنية من الفنون الأخرى مثل السيريالية والتعبيرية.

ولقد سعى المخترعون الأوائل وعملوا بدأب كبير حتى يصلوا إلى تحريك الصورة السينمائية.. أى لكى نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة... بلا توقف. وتلك الحركة قد نشأت عبر دوران الفيلم فى آلة العرض... فحدث هذا الإيهام

بالحركة.. وهو أساس وجود فن السينما .. ولقد تم تصميم آلة العرض السينمائى فى ذلك الوقت (السينما الصامتة) لتصوير ١٦ كادر/ ثانية.

وبعد ذلك جاء دور المبدعين .. الذين وجدوا ولمسوا بحدسهم العالى أن السينما الصامتة هى الفن الوحيد الذى يملك السيطرة الكاملة على الفضاء والزمان(٤).

ولقد أخذ المبدعون الأوائل على عاتقهم مهمة تطوير هذا الفن فاجتهد الأخوان لوميير.. فكانت لأعمالهم الأولى التى غزت العالم كله الأثر الأكبر فى تعريف الناس فى كافة أنحاء العالم بهذا الاكتشاف الجديد وقدرته على نقل الواقع.. ليس فقط كالصورة الفوتوغرافية ولكن فى سيرورته وديناميته. ومن بعده جاء جورج ميليه بأفكاره الجديدة وما طرأ على هذا الفن من إبداعاته الخاصة ورؤيته .. وكذلك المبدع المتطور بورتر.. وغيرهما الكثير والكثير من المبدعين.

ولكن هناك بعض المبدعين الكبار الذين كان لهم أكبر الأثر فى تطوير هذا الفن فنجد فى أمريكا المخرج الكبير ديفيد وارك جريفيث .. فلقد كان لجريفيث الفضل الكبير فى تطوير هذا الفن. ولقد استفاد منه كافة المبدعين السينمائيين فى كافة أنحاء العالم آنذاك.. فلقد وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائى الفيلمى، وهو الذى نظر للأفلام على أنها لغة تعرض قصصًا ولكنها تحكى تلك القصص ليس عبر الكلمات ولكن عبر الصور [اللقطات].. أى أنه وجد فى السينما الصامتة أداة لكى يعبر بها عما يكمن بداخله من مشاعر، وأحاسيس، ونقد للواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه والعنصرية السائدة فى المجتمع.. فعبر عن كل هذا.. فى أفلامه.. وأهمها نجد فيلم "مولد أمة" ١٩١٥ ... و"التعصب" ١٩١٦ وهنا يمكن القول أن مع فيلم "مولد أمة" ولدت السينما بوصفها فناً وكان هذا الفيلم هو ملحمتها الأولى وأول توحيد لعناصر النحو فيها الذى ستبنى عليه الجمل.. ومشروعاً بالخطوط الهيكيلية العامة لـ : "الكلام البصرى"(٥).

فبهذه الأفلام"وضع جريفيث الجمال والشعر فى وسيلة تسلية مبهرة فى متناول الجميع إن إنجازه يصعب أن يوجد له مثيل فى تاريخ الفن(السينمائى الصامت)فلقد استطاع أن يجعل منه وسيلة تسلية شعبية ميكانيكية فناً قائماً بذاته ووضع له أشكاله وقوانينه التى بقيت حتى يومنا هذا"(٦) ولقد استطاع عبر التعبير البصرى فقط أن يقدم لنا هذين الفيلمين الرائعين فى تاريخ السينما الصامتة فلقد استطاع أن يصنع فيلمين ملحميين .. ليس فقط هذا وإنما استطاع "أن يجعل السينما تسير قدماً على طريق "الواقعية الرمزية".. أو تقديم الواقع للإيحاء بمعنى رمزى" (٧)...

ولقد نادى فى أفلامه بمحاربة العنصرية والتعصب.. اللذين يهددان البشرية. معبراً عن ذلك بالصور المتدفقة والمونتاج المتوازى والمتقاطع والتجريدى أو التعبيرى، والإضاءة، وحركة الممثلين وأدائهم، والتكوينات البارعة... كل ذلك استخدمه دون استخدام أصوات تماماً.. ومن الجدير بالذكر أن جريفيث لم يقدم أى إبداعات كبيرة بعد التعصب، حيث إن السينما ذاتها لم يكن أمامها الكثير لتقدمه قبل حلول الصوت.

ولقد ساعد جريفيث على تقديم تلك النوعية من الأفلام التى ساهمت بشكلٍ كبير فى تقدم فن السينما، تأثره وهو طفل " بالأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم وقيمه التقليدية عن الشرف والفروسية والنقاء الأخلاقى. وهو ما كان متسقاً مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين فى العصر الفيكتورى" (٨).

وكان لديه أيضاً ثقافة بصرية اكتسبها من خلال الأدب... وكذلك الفن التشكيلى فى العصر الفيكتورى.. هذا إلى جانب تأثره بالأحوال السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة فى مجتمعه آنذاك، ورغم أن جريفيث كان طموحه أن يصبح كاتباً مثل الأدباء العظماء الذين أعجب بهم.. فإنه لم يستطع أن يكون ذلك لقلة قدراته البلاغية فى هذا المجال.. ورغم أنه كان ينظر للسينما فى أول الأمر على أنها فن سوقي يحتقره.. فإنه بعد وقت قليل أدرك بحدسه أنه فن هام يستطيع أن يقدم إبداعاته الملحمية التى اراد أن يقدمها عبر الكتابة من خلال هذا الفن المرئى .. وكانت طريقته فى اكتشاف هذا الفن تعتمد على الحدس والتجريب ... لأنه لم يكن هناك أى قواعد سابقة لذلك فوجد نفسه حراً طليقاً يحكى قصصه الملحمية كما يشاء عبر الصورة فقط . واستغنى تماماً عن التأليف الروائى.. أى أنه تحول من الكلمة إلى الصورة لأنه وجد بها ملاذه وغايته.

ومن جريفيث إلى المبدع الذى زاع صيته أيضاً فى أمريكا بل فى جميع أنحاء العالم ليس فقط كممثل وإنما كمؤلف ومخرج أيضاً وهو الفنان الأمريكى الإنجليزى الأصل

(شارلى شابلن) ... ومن حيث التنشئة أيضاً ينتمى شابلن إلى العصر الفيكتورى .. عرف فى طفولته مآسى لندن الفيكتورية، "حيث الفقر والمؤسسات الاجتماعية القاسية.. هذه الطفولة تركت على شخصيته بصمة لا تنسى.. فكل ما تكشف عنه أفلام فيكتورية بالأساس : ... الأجواء، المواعظ الأخلاقية، العواطف، النظرة على عالم الفقراء المعدمين (المهمشين)، لذا فإن هنالك دائماً عمقاً جوهرياً من الخبرة الأليمة الصادقة.. لأفضل أعمال شابلن، حتى إذا تستر الألم بستار من الرومانسية أو تحول إلى كوميديا" (٩). فلقد أظهر ذلك عبر إبداعاته فى مجال السينما معتمداً اعتماداً كلياً على "فن المايم" وفن حركة الممثل وبدأ شارلى فى تحديد معالم شخصية ذلك المهرج الصغير الحزين بحذائيه الضخمين وسرواله المنتفخ ومعطفه الضيق وقبعته المستديرة السوداء وعصاه.. هكذا عُرفت شخصية شارلى، فلقد استطاع عبر شكله هذا أن يقدم كثيراً من الأعمال التى تتناول نقداً لاذعًا للواقع الاجتماعى.. وعالم الأغنياء ورجال الدين وفسادهم، والطبقة العاطلة.. والفقر.. إلخ.

فكانت السينما الصامتة مجال شابلن للتعبير عن كل تلك الموضوعات، فقدم أفلامًا مثل "الصعلوك" "المهاجر" "المغامر" "الطبقة العاطلة" "الصبى" "جنون البحث عن الذهب" "السيرك" "الأزمنة الحديثة" "أضواء المدينة".... إلخ.

كانت هذه الأفلام أعمالاً خالدة فى عالم فن التمثيل الصامت.. والنقد الاجتماعى الذى ينحاز للفقراء ضد الأغنياء، ولقد حصل شارلى شابلن على جائزة خاصة فى احتفال جوائز الأكاديمية الأول (الأوسكار) عام (١٩٢٩) [عن فيلم السيرك ١٩٢٨].

وقد استحقها بفضل تعدد المواهب وعبقرية الكتابة والتمثيل والإخراج والإنتاج(١٠). "رغم كون الفيلم صامتًا .. ورغم بداية عصر الفيلم الناطق فإن الفيلم حقق كل هذا النجاح فلقد رفض شابلن السينما الناطقة... وحتى وجودها فى رأيه كان من أجل اتساع مجال أكبر لتحقيق فن التمثيل الإيمائى الصامت، ولقد ذكر شابلن فى مذكراته عن ذلك "أن هوليوود شهدت تحولاً عميقاً، فمعظم ممثلى السينما الصامتة قد اختفوا ولم نعد غير قلة. والآن وقد راجت السينما الناطقة اضمحل سحر هوليوود ولا مبالاتها وبين ليلة وضحاها، باتت السينما صناعة باردة وجدية... وعند مشاهدتى لأحد تجارب أفلام كان بها الصوت متزامنًا .. كان الحوار يثير الضحك وحين كانت تدار قبضة باب الصالون الصغير.. كان يخيل لى أن أحداً أدار محرك جرار زراعى، وحين كان يغلق الباب.. كنت أظن أننى أسمع اصطدام شاحنتين محملتين بألواح السنديان.. وقد غادرت القاعة وأنا مقتنع بأن أيام السينما الناطقة معدودة .. ولكن للأسف كان هذا الوقت هو نهاية الأفلام الصامتة.. وذلك مؤسف.. لأنها كانت قد بدأت تتحسن.... وكان الفيلم الصامت الجيد يجتذب نظر الجمهور والمثقفين فى الوقت ذاته... وللأسف كل ذلك كنا سنخسره الآن لكننى كنت عازماً على مواصلة إنتاج أفلام صامتة.. لأننى كنت مقتنعاً بأن هنالك مكاناً لكل أنواع الإلهيات.. من جهة أخرى كنت ممثلاً إيمائياً.. وكنت فريداً فى هذا الميدان وأجرؤ أن أقول... من دون تواضع زائف...، معلماً... لذا واصلت إنتاج أفلام صامتة".

وذلك يدل على أن شارلى شابلن رأى أنه عبر التعبير البصرى وصل إلى غاية مراده، وأن الصورة البصرية وصلت إلى أعلى تعبير وتقنية .. عبر أفكاره وأدائه (المايم).

نأتى بعد ذلك إلى المدرسة الروسية... فلقد قال لينين. "عليكم بالسينما فهى أهم الفنون" تلك المقولة تترجم وبصدق كل ما آلت إليه السينما الصامتة الروسية. فلقد وصلت السينما إلى روسيا بعد أقل من سنة من العرض الأول فى باريس "ولقد عرضت الأفلام لأول مرة فى السادس من مايو ١٨٩٦، فى حديقة ملاهى (الأحياء المائية فى سان بطرس برج) وكانت هى العاصمة وقتها.. وبحلول فصل الصيف أصبحت الأفلام وسيلة جذب شعبية" (١١). وشدت انتباه الجمهور آنذاك وبدأوا يقبلون عليها ويطلبون المزيد والمزيد من الأعمال.

ولكن هذا الكلام بالطبع ينطبق فقط على الأغنياء وليس عامة الشعب وأن الغالبية العظمى من الشعب كانت تعانى من الفقر ولا تستطيع دفع ثمن تذكرة السينما.. وبناءاً عليه، كانت صناعة السينما فى روسيا محدودة وصغيرة.. لأن السينما لم تكن آنذاك قد أصبحت فناً شعبياً .. كما كانت فى أوربا وأمريكا. ولكن مع حلول ثورة أكتوبر ١٩١٧ التى أعطت للسينما دوراً جديداً تخطى كونها أداة للتسلية.. لتصبح طاقة اجتماعية تربوية وفى المقام الأول دعاية سياسية ... وفى عام ١٩١٩ تم تأميم صناعة السينما فى روسيا... وعن السينما "يقول ستالين، (ناظر شئون القوميات): "هى أعظم فنون الدعاية الجماهيرية ويجب أن تكون فى أيدينا" (١٢) أى أن أقطاب الثورة لمسوا بحدسهم أهمية هذا الفن الجديد لذا شجعوا القائمين عليه وساهموا فى إنتاج الأفلام لتقوى الصناعة

وتصبح أهم وسيلة دعائية لهم، فلقد رأوا أن السينما أداة لإعادة توحيد تلك الأمة الممزقة... فقد كان الحزب الشيوعى يضم مائتى ألف عضو من المفترض فيهم أن يستطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليوناً، أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة فى العالم... يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة، لهذا رأوا أن أمامهم مهمة عاجلة لتحويل السينما لأن تكون الوسيط الأكثر ملاءمة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر، فالسينما على أية حال تستخدم لغة واحدة" (١٣).

أما عن تلك اللغة فهى لغة عامة يستطيع أن يدركها المثقف والأمى على السواء، فهى ليست فى حاجة إلى تعليم أو إيضاح أو شرح.. هى لغة الصورة ومنذ ذلك الوقت أصبحت السينما بحق وسيلة دعاية وشكلاً من أشكال الفن الجماهيرى فى الاتحاد السوفيتى.. ولقد كان لها تأثير كبير على الثقافة والمجتمع والسياسة عبر التاريخ السوفيتى.. لكنها لم تبلغ فى فترة من الفترات شأناً أكبر مما بلغته أثناء العشرينيات من القرن الماضى، فى ذلك الوقت كان تأثير السينما السوفيتية منتشراً وممتداً بعيداً إلى ما وراء حدودها، وكان المخرجون السوفيت الشبان مثل دوفجينكو، ايزنشتاين، كولشوف، بودوفكن، فيرتوف، بكل معنى الكلمة، مطورين لفن السينما من جميع الجوانب وحصلوا لأنفسهم على مكانة ثابتة فى تاريخ السينما الأوروبية" (١٤).

ووصلوا بلغة الصورة إلى أعلى مستوى... مستفيدين مما أتاحته لهم الثورة من إمكانات... إلى جانب تجاربهم وابتكاراتهم فى فن السينما خاصة المونتاج... وأيضاً النظريات العظمى فى فن السينما التى أصبحت حتى يومنا هذا من أهم المرجعيات فى نظرية الفيلم سواء التسجيلى أو الروائى على السواء. فنجد مثلاً فيرتوف الذى كان صاحب أول نظرية سينمائية للفيلم التسجيلى فى العالم كله. فلقد كانت له ابتكارات عديدة فى هذا الجانب .. فقام بإعداد تجارب وأيضاً التنظير لها.. وكان همه الأول هو محاولة إعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامى.. فمثلاً كان يقوم بتجميع لقطات قصيرة جداً قد تصل إلى كادر أو كادرين... وكذلك التلوين اليدوى للكادرات والعناوين الفرعية... ولقد كون جماعة ... من مجموعة من الشباب المتحمس... للسينما التسجيلية أطلقوا على أنفسهم مجموعة "السينما -العين" .. كان هدف تلك الجماعة استنكار السينما الروائية التقليدية ووصفها بالعجز، وتطالب بأن تحل مكانها سينما جديدة تقوم على إعادة تشكيل المادة التسجيلية التى تقوم الكاميرا بتسجيلها... والحقيقة هنا هى إلى أى مدى كانت الكاميرا قادرة على التسجيل؟.. فتلك الجماعة مثلها مثل المبدعين جميعاً يؤمنون بقدرة الفن السينمائى على نسخ الواقع ونقله، فى سيرورته.. كما هو موجود بالفعل.. ولكن بالاعتماد على المونتاج الذى يُعيد تشكيل هذا الواقع. وذلك لخلق واقع فنى جديد، له خصوصيته وتميزه عن باقى الأنواع السينمائية، ولقد كانت السينما الصامتة مادة خصبة ساعدتهم على الابتكار.. لعدم وجود الصوت.. فظلوا طوال الوقت يبحثون ليبتكروا أفكاراً جديداً غير مبالين بالصوت.. معتمدين على التعبير البصرى.

ويُعتبر فيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية" ١٩٢٩ من أهم أعماله.. (١٥) التى تُعتبر بحثاً عملياً فى تقنيات "السينما - العين" ولقد استخدم فى هذا الفيلم كل أدوات المونتاج والتصوير المعروفة فى السينما الصامتة، لخلق صورة عن "الحياة كما يحياها الناس" فى يوم عادى فى موسكو من الفجر إلى الشفق.. ولكن الفيلم كان يدور عن السينما ذاتها.. وكأنه حالة بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها... والفيلم يستعرض قدرة الكاميرا فى نقل الواقع وإعادة بنائه.. مستخدماً سرعة التصوير، والمزج، والشاشة المنقسمة، واستخدام العدسات المنشورية، والتحريك والتلاعب بالزمان والمكان وتصوير الأشياء الدقيقة.. وطبعاً المونتاج الذى يعيد بناء وترابط تلك الأشياء لخلق المعانى المرجوة دون الاعتماد على ممثل.. ولقد تحول فيرتوف بعد هذا الفيلم من كونه مبدعاً سينمائياً تسجيلياً.. إلى شاعر سينمائى قادر على إبداع لغة سينمائية خاصة به.. وبذلك أصبح فيرتوف أباً شرعياً للسينما غير الروائية وأحد رواد السينما السوفيتية الصامتة.

ومن فيرتوف إلى كوليشوف أحد أهم أعمدة السينما السوفيتية ولقد برزت أهمية كوليشوف من تجاربه ونظرياته الكثيرة حول المونتاج وهو من أهم الشخصيات التى شاركت فى تأسيس صناعة السينما السوفيتية.. وكليشوف مثله مثل فيرتوف يهتم بنظرية الفيلم قدر إهتمامه بممارسة العمل السينمائى.. وكان صاحب ورشة خاصة لتعليم السينما.. ولقد جذبت بين طلابها أكثر الشباب ثورية وابتكاراً وحماساً.. ومنهم بودفكن وأيزنشتاين.. وكانت معظم تجارب تلك الورشة فى المونتاج.

وكان يرى أن فن الفيلم لا يبدأ أثناء التصوير لكنه يبدأ فى اللحظة التى يتم فيها تجميع اللقطات أى (المونتاج)، "ووجد أن فن المونتاج وسيلة رمزية ومعبرة يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز أو الرمز غير المتضمن فى الصور ذاتها (١٦). ولقد أنجز الكثير من التجارب السينمائية فى المونتاج، حيث توصل فى النهاية.. إلى فرضية وأطلق عليها "مؤثرات كوليشوف... وهى أن اللقطة السينمائية تحتوى على قيمتين منفصلتين : الأولى كصورة للشيء الحقيقى الذى تلتقطه من الواقع، والثانية هى القيمة التى تكتسبها فى علاقتها مع اللقطات الأخرى.

وكذلك أدرك عبر تجاربه المونتاجية إمكانية خلق الإيهام بالزمان والمكان على السواء عبر المونتاج وعن طريق تجاور اللقطات بعضها بالبعض الآخر.

لاقت نظريات كوليشوف أبرز برهان على صحتها فى أعمال أحد تلامذته وهو (بودفكن) بل إنه تفوق على أستاذه وكانت نظرياته أكثر رصانة.. وطبعاً جميع أفكاره ونظرياته مثله مثل غيره من المبدعين السوفيت، كانت تخدم الثورة... والجميع كان يتسابق بوعى أو دون وعى ليقدم أفضل ما لديه لخدمة مبادئ وأفكار الثورة.. ولقد برهن بودفكن "على أن الأفكار والموضوعات ينبغى أن تحدد الحدث، بدلاً من العكس.. وأن أسلوبه فى المونتاج... هو مونتاج الأشياء المترابطة ذهنياً، (مونتاج ذهنى).. وهذا أيضاً عمل على تقوية المضمون الاشتراكى لأفلامه " (١٧)، وهو المراد الذى كان هو وغيره يسعون إليه. كما سبق أن ذكرت، وهو يعتبر المخرج العظيم فى السينما السوفيتية، ولقد استفاد بودفكن كثيراً من تجاربه مع كولشوف... وطبق تلك التجارب المونتاجية على أفلامه.. ويُعتبر فيلم الأم هو أول أفلام بودفكن الروائية الطويلة... ولقد حصل فيلم الأم على تقدير كبير من نقاد السينما ووقف بأهميته جنباً إلى جنب مع ... المدرعة بتومكين لأيزنشتاين. وكان بودفكن دائماً فى هذا الفيلم يربط الأفكار بعضها ببعض... فنرى مظاهرة ثورية للعمال وهى تسير فى شوارع البلدة فى فصل الربيع.. ويصاحب ذلك التقطيع على مشهد للجليد يذوب.. عن طريق التوازى (أى المونتاج المتوازى) ويظل المخرج هكذا يقاطع لقطات ذوبان الجليد.. مع لقطات المظاهرة من حين لآخر.. لترتبط تلك العلاقة وتترسخ فى ذهن المتلقى الفكرة المراد إيصالها عبر تلك اللقطات المتوازية المتقاطعة. "أن وجوه العمال تشع بالثقة والتوقع، وينعكس ذلك على سطح الماء الذى تضيئه الشمس... إن تقابل اللقطات فى الفيلم يثير عملية تداع متبادلة تفسيرية، سواء أراد المخرج ذلك أم لم يرد" (١٨) ولقد رسخ بودفكن تلك الفكرة فى خلق فن التوازى البصرى فى العديد من أعماله وخرج من كون التركيب المونتاجى، والمجاز، وتداعى الأفكار والمونتاج الفكرى إلى أن الانطباع المرئى يتحول بهذه الطريقة الحرفية وعبر السينما الصامتة دون أى حوار إلى فهم سياسى وهو مراده بالأساس، وهذا ما يعطيها هذا التبرير الحرفى الفنى.. وعن طريق تلك الأساليب المونتاجية تحكم بشكل رائع فى الإيقاع الفيلمى.. الذى يركز فيه المخرج المشاعر الإنسانية.. التى هى فى حقيقة الأمر جوهر الأحداث. فلقد أضاف بودفكن إلى المونتاج معنى مجازياً بالإضافة إلى وظيفته الأساسية.. وهى السرد(١٩).

من ذلك المنظور لمونتاج بودفكين... إن هذا النوع من المونتاج لا يكتفى فقط بخلق معان رمزية أو فكرية.. لكنه يظل دائماً فى خدمة السياق السردى والروائى... لأن بودفكن لم يهتم بالتجريد الذهنى، لأنه كان يؤمن أن عملية المونتاج تحدث أثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التى كان ايزنشتاين يتصورها .. لم تكن العملية الرئيسة فى المونتاج عند بودفكن هى اتحاد اللقطات أو اندماجها.. ولكن العملية الرئيسة للمونتاج هى الترابط الذى يحقق اتصالاً ناعماً بين كله لقطة والتى تليها.. وأضاف أن الفيلم يتم بناؤه، أى أن بودفكن اختار نموذجاً معمارياً للبناء السينمائى، وبمعنى آخر فإن المونتاج عند بودفكن يعنى بناء عن طريق الترابط عكس أيزنشتاين الذى يراه عن طريق التصادم.

"ولقد جاءت نظريات أيزنشتاين فى المونتاج التى لم يبلورها إلا بعد تطبيقها فى الممارسة العملية، مغايرة لنظريات كوليشوف وبودفكن، زعم بودفكن فى نظريته عن المونتاج البناء أن المشهد يمكن أن يقدم بطريقة أكثر تأثيراً عن طريق ربط مجموعة من التفاصيل المختارة بشكل خاص من أحداثه. أما أيزنشتاين فقد عارض هذه الفكرة بشدة، حيث كان يعتقد أن بناء انطباع ما بمجرد ربط مجموعة من التفاصيل هو أبسط التطبيقات الأولية لمونتاج الفيلم لا أكثر... وبدلاً من ذلك... يرى أن التتابع الحقيقى للفيلم ينبغى أن يتقدم عبر سلسلة من الصدمات" (٢٠) أهم ما قدمه المنظرون السوفيت، أن كل تجاربهم التى صاغوها فى شكل نظريات والتى أرست قواعد المونتاج المعمول بها حتى الآن، كانت تجاربهم هم الخاصة التى

كانوا يقومون بتنفيذها لإثبات بعض الأشياء أو عكسها... أى أنهم لم يكونوا منظرين فحسب أو مبدعين فحسب ولكن الاثنين معاً مما أعطى لنظرياتهم البقاء والأهمية حتى يومنا هذا أن الفن بالنسبة لأيزنشتاين (وهو أحد أهم منظرى ومبدعى السينما السوفيتية.. بل العالمية) امتداداً للطبيعة نفسها والفن جزء من العالم... ووظيفة الفنان فيه أن يعطى المشاهد الحساسية تجاه النبض الأزلى للكون الكبير، ويرى أيزنشتاين أن الفن السينمائى الصامت هو الفن الأكثر شمولية لأنه يجمع الصراع البصرى، والصراعات الحركية للرقص والصراعات الصوتية للموسيقى والصراعات الكلامية للغة وصراعات العقل والشخصية فى الدراما والقصص الخيالية. أى أن الفن السينمائى الصامت من وجهة نظره مجموعة من الصراعات. وصانع الفيلم يجمع كل هذه الصراعات الجدلية معاً ويضع تركيزاً كبيراً على المونتاج، الذى اعتبره أيزنشتاين أنه أهم ما فى السينما. ويوضح دائماً أن بناء الفيلم عنده يتكون من لقطات وأن العلاقة بين اللقطة (أ) واللقطة التالية (ب) لا تكون أبدا (أ، ب) بل يجب أن تكون (ج).

أ + ب لا تساوى (أ، ب)

ولكن أ + ب تساوى (ج)

بمعنى أدق ينتج عن التجاور .. شيء ثالث جديد تماماً يولد عبر التصاق اللقطات ببعضها البعض. وكان المونتاج بالنسبة (لأيزنشتاين) يكاد أن يكون عملية غامضة.

كأن يشبهه بنمو الخلايا العضوية، فإن كانت اللقطة تمثل خلية متطورة فإن القطع هو ذلك "الانفجار" الذى يحدث عندما تنقسم الخلية اثنتين (على حد تعبيره)، والمونتاج هو تلك المرحلة التى تنفجر فيها اللقطة. أى عندما يصل توتر اللقطة إلى حده الأقصى فى التمرد. وهذا النوع من المونتاج أطلق عليه ايزنشتاين اسم (مونتاج التصادم) كما سبق أن ذكرت.

"وصل الصراع بين الشباب والكبار إلى ذروته فى منتصف العشرينيات، ربما يمكننا القول باطمئنان بأن المنافسة قد شحذت المواهب لدى الجيلين القديم والجديد. كانت هناك قضية هامة وهذه القضية كانت أيديولوجية، عن دور السينما فى مجتمع اشتراكى.. أعلن الطليعيون أن السينما الاشتراكية كانت بحاجة إلى أن تكون ثورية فى الشكل بالإضافة إلى المحتوى"(٢١)... وهو الهدف الأساسى الذى نشأت فيه السينما السوفيتية (كما سبق أن ذكرت)، الذى سعى إليه أيزنشتاين..

فقد حاول وضع صياغة لما أطلق عليه (الرابطة التى لا تنفصم) بين الجدل الماركسى والشكل السينمائى. حتى لا يغلب عنصر على الآخر أو على حساب الآخر. ولقد قام بإخراج فيلم (الإضراب).. ويُعتبر هذا الفيلم هو أول فيلم سوفيتى ثورى.. وهو بداية للسينما الكلاسيكية السوفيتية الصامتة وكذلك قمة مجدها الذى بدأ فى منتصف العشرينيات من القرن الماضى فى حين كانت السينما الصامتة فى الغرب وأوربا وأمريكا، تكاد تصل إلى ذروتها، أى أن السينما السوفيتية قد جاءت متأخرة بعض الشيء بالمقارنة مع سينما الغرب.

وطبعاً ذلك كله حدث بسبب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى مر بها الاتحاد السوفيتى، كما سبق أن ذكرت.

ولقد أورد لنا أيزنشتاين فى مقالات كثيرة.. أنه يميز بين خمسة أنماط أو طرائق مختلفة للمونتاج، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة فى أى مشهد(٢٢):

١- المونتاج الطولى.. إنه المونتاج الذى يهتم فقط بسرعة القطع أى بطول اللقطات بصرف النظر عن مضمونها ... وعادة ما كان يستخدمه جريفيث فى لقطات المطاردات حيث يستخدم التوتر فى القطع بين حدثين على التوازى لخلق نوع من التوتر والحركة.

٢- المونتاج الإيقاعى... ويعنى به أن سرعة المونتاج فيه تعتمد على إيقاع الحركة "داخل" اللقطات، هذا بالإضافة إلى اعتمادها على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولى. ويضرب مثلاً على ذلك من "سلالم الأوديسيا" حيث نرى إيقاعًا ثابتًا لأقدام الجنود... وهذا الإيقاع يتناقص مع الإيقاع المتزايد فى سرعته للمونتاج الطولى الذى يصور هروب المواطنين.

٣- المونتاج النغمى .. يعنى به أن هناك حالة درامية أو مزاجية تسيطر على المشهد نفسه بمعنى أدق فإن المونتاج الإيقاعى.. الحركة داخله سواء حركة الممثل أو الأشياء أو الكاميرا هى التى تخلق الإيقاع العام.. أما بالنسبة للمونتاج النغمى فيعنى كل العناصر الدرامية والوجدانية داخل اللقطة... أى الترابط بين تلك العناصر والعناصر البصرية

للقطات المونتاج وكمثال على ذلك يستشهد بمشهد الضباب فى المدرعة بتومكين.. بمعنى أن النغمة السائدة فى هذه اللقطات هى نوعية الضوء الذى يتراوح بين الضبابية والشفافية.

٤- مونتاج التوافق النغمى... وهو مونتاج يتحقق فى ذهن المتلقى.. وفيه يمزج بين الثلاث طرق السابقة.. وهو يتولد من خلال عملية الإدراك بين المادة المصورة وبنائها بالمونتاج وعبر المتلقى الذى يستوعب تلك المادة المعروضة أمامه... أى أنه أهتم كثيراً بما عرف بسيكولوجية الإدراك... ولكنه تعامل معه كمخرج عبر المونتاج.. الذى كان عنده هو أساس الفن السينمائى.

٥- المونتاج الذهنى أو الأيديولوجي.. وهو أكثر الأنواع التى يتعامل بها أيزنشتاين.. فهو يعنى عنده أنه المونتاج القادر على التعبير عن أفكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة.. وهذا المونتاج يعتمد على العلاقة الذهنية التى تنشأ بين اللقطات ذات المحتوى البصرى المتناقض أو غير المتتابع.. فينشأ من ذلك التصادم البصرى الذى هو مراده الأساسى... ويقدم من خلاله أفكاراً بسيطة، وأفكاراً معقدة وأفكاراً مجردة... بمعنى أدق كان أيزنشتاين يمزج بين لقطات.. ليست متتابعة بصرياً.. مثل الثوار يمشون فى الشوارع.. ويقطع على لقطات لبحر هائجة أمواجه.. (فى فيلم المدرعة بتومكن) وذلك لخلق معنى ثالث ينشأ فى ذهن المتلقى من هذا التجاور البصرى للقطتين.

تلك كانت الأنواع التى استخدمها أيزنشتاين فى المونتاج والتى أوردها لنا ديفيد كوك.. فى كتابه تاريخ السينما الروائية.

ولعل فيلم المدرعة بتومكن ١٩٢٥ من أهم الأفلام التى قدمها أيزنشتاين.. ونجد بها الاكتمال للشكل البصرى واستخدامًا واسعًا لتلك الأنواع المونتاجية والتى سبق أن أوردتها... وفيلم المدرعة بتومكن يُعتبر واحداً من أهم عشرة أفلام صامتة قدمتها السينما على مر تاريخها فهو تجسيد مرئى للتقطيع الفنى والأيديولوجى الذى قدمه المنظر والمخرج الكبير سيرجى أيزنشتاين عبر الصورة فقط دون الاعتماد على الحوار تماماً.

ولقد قدم فى هذا الفيلم انتفاضة (١٩٠٥) حيث تمرد البحارة على السفينة أوديسا ضد القهر والظلم والاستبداد... بدأت الانتفاضة فى الشوارع.. وعلى السلالم الطويلة التى تدعى سلالم الأوديسيا التى عندما رآها أيزنشتاين وهو يتجول بكاميراته محاولاً إعادة تمثيل الحوادث الرئيسة فى هذه الثورة فى أماكنها الطبيعية.. أدرك واقتنع بأن فى هذا المكان يوجد قلب وذروة فيلمه.. بمعنى أدق هنا فى هذا المكان الرمز الكامل لانتفاضة ١٩٠٥.

أخذ ايزنشتاين من تلك الحادثة الصغيرة (تمرد البحارة على السفينة ومقتل زعيمهم).. وصاغها فى فيلم كبير.. وأظهر لنا فى هذا الفيلم: الخطوط الحادة الطبقية فى الاتحاد السوفيتى، الكراهية الفظيعة لنظام القيصر، ظهور الزعامة العسكرية، القهر والفقر والظلم والطغيان الذى يعانى منه عامة الشعب بسبب هؤلاء الطغاة.

لم يركز أيزنشتاين على بطل واحد فى تلك القصة... ولكن البطل كان كل هؤلاء المقهورين....، البطل هو الموضوع، البطل هى الانتفاضة نفسها.. وليس أحداً بعينه... من هنا اكتسب الموضوع أهميته... وخرج من كونه حادثة فردية إلى حادثة عامة ثم انتفاضة كبيرة، كان الشعب كله وراءها.

ولقد عبر عن هذا الموضوع عبر استخدامه لوسائل تقنية عديدة وعلى رأسها المونتاج لخلق هذا الأساس الثورى، ولقد استخدم فى معظم مشاهد الفيلم (الاستعارات والكنايات والتشبيهات التى استوعبها المتلقى وفهم دلالتها.. ويرجع ذلك إلى الأسلوب المونتاجى الذى استخدمه وكان نسيجًا من الأنواع المونتاجية سابقة الذكر.

وقسم الفيلم فى بنائه إلى خمسة فصول ولكل فصل شكله المميز وبناؤه الذى يفرقه عن باقى فصول الفيلم. وفى بداية كل فصل كان يقدم لوحة بعنوان الفصل... أى أنه قسمه إلى مقاطع، مراعيا الترتيب الكنرولوجى للزمن وجاء الترتيب على النحو التالى:

١- الفصل الأول : الرجال والدود.

٢- الفصل الثانى : دراما على سطح المؤخرة "مؤخرة المركب".

٣- الفصل الثالث: الميت يصيح

٤- الفصل الرابع: سلالم الأوديسيا.

٥- الفصل الخامس: الفصيلة البحرية.

هكذا كان تقسيم الفصول كما قدمها أيزنشتاين فى المدرعة بتومكن وكل جزء من تلك الأجزاء مختلف ومع ذلك فهى تتداخل وتلتحم بواسطة منهج التكرار المزدوج الذى استخدمه طوال الفيلم.. لخلق الترابط بين أجزائه بعضها ببعض.

أما بالنسبة لأهم مشهد فى الفيلم... الذى قال عنه أيزنشتاين نفسه أنه بؤرة الفيلم هو مشهد (سلالم الأوديسيا) الذى لا يخلو مرجع سينمائى إلا وتعرض له عبر تاريخ السينما كله، هذا المشهد علامة هامة فى تطوير السرد واستخدام جيد للمونتاج والمخرج هنا طور فى استخدام الزمن.. استغرق المشهد (٧٥ ثانية).. بمعنى أن المخرج حاول مط الزمن أو أن يثبت لحظة ليرينا إياها من خلال جميع زوايا الرؤيا المختلفة، وكذلك التركيز على نماذج بشرية متعددة عبر نحو ٥٥ لقطة حدثت جميعها فى وقت واحد.... أى وقت نزول المتظاهرين ومن خلفهم الجنود، لذلك ابتكر أيزنشتاين هذه الحيلة فى تكثيف الحدث.. من أجل شحذ أكبر شحنة انفعالية للمتلقى وعلى المستوى التقنى إعطاء الإحساس بأهمية اللحظة الواحدة... إذ ما صورتها بتلك الطريقة، ولقد نوع فى أحجام وزوايا وطول اللقطات، وكأن الكاميرا عبارة عن عين تنظر فى كل الاتجاهات.

لجأ المخرج لهذا الأسلوب لكى يعرض أحداثاً متزامنة فى لقطة Simultaneous events على نحو متتال فى السرد Successive presentation، أما بالنسبة للبناء الزمنى للمشهد فسنجد أن الاستغراق الزمنى Time duration للقصة أقل من الاستغراق الزمنى للسرد الذى هو مساو فى ذاته لزمن الشاشة (زمن العرض) وذلك لسببين:

١- تثبيت اللحظة ونزول الجماهير ومطاردة الجنود لهم، ونشاهدها من كل الجوانب.

٢- تكثيف الزمن ومطه لأن النزول لا يستغرق إلا جُزءاً بسيطاً من الثانية ولكن المخرج مط الزمن ليضخم حجم الكارثة.

إن فيلم بوتمكن كتاب مرئى على الشاشة لتطبيق نظريات (أيزنشتاين)، وبنائه للفيلم ألهب مشاعر الجماهير فى روسيا وخارجها.. واعتبروه تحفة فنية بكل المقاييس.

ولقد كان أيزنشتاين من أكبر المعارضين لاستخدام الصوت المتزامن مع الصورة وكذلك بودفكن... لأنهما رأيا أن الحوار المتزامن سوف يضعف بالتعبير البصرى.. الذى وصل مداه إلى اكتماله (إن جازه التعبير) فى أعمالهما الصامتة.

إن أيزنشتاين وبودفكن هما من أهم المنظرين (العلميين) للسينما.. ويجدر بنا هنا أن نشير للأفكار التى تمحورت حول تركيب الفيلم.. والفروق الخاصة وذلك كما يلى :

١- التركيب السردى للفيلم : ويقتصر هدفه على ضمان استمرارية الحدث وهو التركيب الذى ابتدعه الأمريكيون ... وهو التركيب فى جميع الأفلام تقريباً "التى تروى قصة".

٢- التركيب الغنائى للفيلم : الذى بالإضافة إلى تأمينه الاستمرارية السردية... يستخدمها للتعبير عن أفكار ومشاعر ترقى بالحدث... وهو التركيب النموذجى لأفلام بودفكن.

٣- التركيب التبشيرى : أو التركيب "البناء" وهو التركيب الخاص بديجافيرتوف، كما أنه الشكل الوحيد الذى يتيح أن يبنى الفيلم كاملاً على منضدة التركيب... وهو غير قابل للتطبيق إلا فى "تركيب الأفلام "الإخبارية".

٤- التركيب الثقافى الخاص بأيزنشتاين : الذى يتطلع إلى أن يبنى القصة بأكثر من احتفاله باستمراريتها ويهتم بالتعبير عن الأفكار بجدليتها ... وبدلالة القصة المروية" (٢٣).

هكذا كانت السينما السوفيتية الصامتة التى مازلت حتى يومنا هذا علامة هامة فى تاريخ السينما العالمية.. وأن أعمال مبدعيها ونظرياتهم قد أرست بشكل أساسى قواعد اللغة السينمائية المعمول بها حتى الآن.

ومن السينما الصامتة السوفيتية إلى التعبيرية الألمانية.. فرغم البداية المبكرة للعروض السينمائية فى ألمانيا على يد الإخوة "سكلا دانوفسكى" كما سبق أن ذكرت سابقاً فإن السينما الألمانية لم تلق أى نشاط أو ازدهار فى فترة ما قبل الحرب.. فمعظم ما كان يعرض من أفلام.. كان من دول أخرى مثل فرنسا وأمريكا... ولم ينشط الإنتاج بها إلا بعد انتهاء الحرب والهزيمة التى لحقت بها... وبعدها قفزت إلى

الإنتاج السينمائى العالمى.. ولقد نشطت السينما وازدهرت بفعل تدخل كبير ورسمى من الدولة مثلما حدث فى أمريكا وروسيا.. كما سبق أن ذكرت. كان هدف الساسة بعد الحرب تشجيع السينما.. وازدهارها تجارياً.. وذلك لتجميل صورة البلد الذى هُزم فى الحرب وفقد سمعته.

زاد من ذلك الحماس الفكرى والفنى الذى نشأ بعد الحرب... "حيث أزيحت كافة الآراء والمزاعم القديمة جانباً واستقبلت الآراء الطليعية بكل أشكالها.. وفى جميع مجالات الفن... وكانت التعبيرية هى الشعار المفضل" (٢٤) أو الشعار الذى سار على نهجه المبدعون كافة سواء فى السينما أو فى جميع مجالات الفنون الأخرى، ولقد كانت التعبيرية رد فعل للنزعة الطبيعية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر.

كانت أهم خطوة فى السينما الألمانية الصامتة الجديدة أو الإنجاز الكبير هو إنشاء شركة مساهمة وطنية.. هى شركة "أوفا" ... وذلك عام ..١٩١٧ واندماج شركات الإنتاج السينمائى الكبرى مع بعضها البعض... وذلك للنهوض بالسينما ورفع مستواها المتدنى آنذاك. وبناءاً على ذلك أنشئت استوديوهات كبيرة وضخمة. وبدأوا فى رفع مستوى الإنتاج والتوزيع عبر تدريب وتكوين كوادر من الفنانين والفنيين المهتمين بصناعة السينما فى التخصصات كافة وبعد الانتهاء والخروج من الحرب ازداد الإنتاج السينمائى وارتقى وأصبحت السينما الروائية الألمانية الصامتة تنافس نظيراتها فى العالم كله، وذلك رغم تحويل شركة "وفا" إلى قطاع خاص.. وبيع الحكومة للأسهم الخاصة بها. ولكن هدفها ظل كما هو الارتقاء بالفن السينمائى ومنافسة السوق العالمية " لقد كانت أوفا باستخدام تعبير كراكاور مجرد أداة ساعدت على ولادة السينما الصامتة الألمانية، التى كانت تمد جذورها الحقيقية فى حركة البعث الجديد التى سادت كل ألمانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية ثورية" (٢٥).

ويعتبر ارنست لوبتيش من أوائل المخرجين الألمان براعة وتميزاً فى التقنية وعن طريق هذا المخرج الذى كان له السبق فى أن تغزو الأفلام الألمانية الصامتة السوق العالمية بل وتنافسها.. وكانت ذات طابع تاريخى مميز... اجتذبت العديد من مخرجى السينما فى العالم لكى يقلدوها.. ويستعينوا بلمسة لوبيتش السحرية.

ولقد آرادت هذه الأفلام (الأفلام التاريخية الصامتة التى قدمها لوبيتش) أن تصف التاريخ بأنه هراء. فقد بدا أنها تريد القول بأن التاريخ هو ملهى لدوافع الغضب المستعر، وهو نتاج اعتداءات شيطانية تحبط آمالنا بالحرية والسعادة دائماً وأبداً" (٢٦). ولقد أقبل الجمهور على تلك النوعية من الأفلام شبه الواقعية ، بعد ما كانت السينما الألمانية قبل لوبيتش لا تتناول سوى الأفلام الإباحية الجنسية..، فعلى يد لوبيتش اختلفت النوعيات وأظهرت الدراما التاريخية رواجاً آنذاك، على الرغم من أن لوبيتش لم يكن فى بداية الأمر متحمساً لتك النوعية.. ولكنه مع ذلك أرسى شكلاً جديداً نحو الأفلام الصامتة التاريخية... رغم أن نجاحه فى هذه اللحظة بعينها... إنما يرجع إلى معارضته للأفكار الثورية بقدر ما يرجع إلى قيمته الجمالية والنفسية. تلك النوعية من الأفلام ... قدمها لوبيتش نحو عام ١٩١٥-١٩٢٣ حيث أخرج أكثر من ثلاثين فيلماً.

لقد حققت السينما الألمانية أكبر انتصار لها عام ١٩١٩ حين قدمت للعالم كله فيلم (مقصورة دكتوركاليجارى) إخراج روبرت فين، والسيناريو كارل مابر، هانز ياخوفيتش يعد من أهم عشرة أفلام فى تاريخ السينما الصامتة فى العالم، حيث يصور الفيلم عالمًا غريبًا يتأرجح بين الخيال والحلم والواقع والهلاوس... فهو محصلة ذكريات وتجارب عن العبادات النفسية وجرائم قتل مفجعة، وتنويم مغناطيس...، أشياء غريبة ومتداخلة مر بها كُتاب السيناريو، ويُعتبر هذا الفيلم إلى حد بعيد من أوائل أفلام التعبيرية الألمانية... التى بدأت من الآداب ثم انتقلت منه إلى السينما.. وكان كاليجارى خير نموذج لذلك.

"إن المبالغة البصرية والشكلية فى "كاليجارى" لم تعرف السينما لها خلفاً أو تابعاً على الإطلاق : فأهمية الفيلم الفائقة إنما تكمن فى كيفية إيضاح أن التعبيرية بقدر محدود هى الوسيلة الطبيعية للسينما، كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية ... ولقد قدمت السينما الألمانية عبر كاليجارى كاميرا حرة المدى لها قدرة على توظيف تفصيلات بصرية موحية لإضاءة العوالم النفسية للشخصيات ..وبراعة الديكور وعبقرية الإضاءة"(٢٧) والفيلم إذ يقدم تلك العوالم الغريبة إنما يهدف من ورائها إلى نقد كل أشكال السلطة وتصوير الدولة بكل سطوتها.. وأنه بيدها حياة أو موت أى فرد من رعاياها... فالفيلم يقدم مضمونًا ثوريًا ... بشكلٍ مستتر، فقد معناها بسبب تكشف

حقيقة فى نهاية الفيلم... أخرجت الفيلم من كونه مضمون ثورى يهاجم السلطة... إلى قصة تحكى عن هلاوس الإحساس المرضى بالعظمة والاضطهاد... وهذا ما أخذه النقاد على الفيلم. ولكن الأساليب التقنية التى قدمها المخرج فى الفيلم عبر فنانين تعبيرين فى الإضاءة والديكور أضفت على الفيلم روح الغرابة والغموض ... وهى التى أكسبت الفيلم قيمته الأسلوبية.

"يتبين إذن لنا هدف التعبيرية: أنه ترجم بالرمز لذهنية الأشخاص وحالتهم النفسية "ومقاصدهم" كذلك، بواسطة خطوط وأشكال وحجوم، بطريقة يُطلب فيها من الديكور أن يكون الإعراب التشكيلى عن مأساتهم، ولم يكن ذلك الترميز تبسيطاً، بل على العكس فهو يستثير ردود فعل على درجات متفاوتة من الوعى "توجه" ذهن المشاهد، على غرار الرمزية الباطنية المنبثقة من الأسس ذاتها" (٢٨).

من فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" بدأت السينما الألمانية الاتجاه الكامل نحو التعبيرية بل والرغبة فى ازدهار تلك النوعية.. وتحاول أن تحاكى فيلم (كاليجارى) على اعتبار أنه النموذج الأول للتعبيرية الألمانية ... إن جاز التعبير.

ولقد ظهر العديد من المخرجين الألمان... فى تلك الفترة كان أهمهم، فريتزج لانج، ومورناو.

مورناو حاول أن يسير على نهج كاليجارى.. وقدم أعمالاً تجريبية خفيفة فى بداية عمله... يغلب عليها العوالم النفسية، "إلى أن قدم اثنين من أهم الأفلام فى تاريخ السينما العالمية وهما (نوسفيراتو) و (سيمفونية الرعب) ١٩٢٢ وهما بداية سلسلة طويلة من الاقتباسات السينمائية لرواية "دراكولا" مصاص الدماء... وهما يعتبران من كلاسيكيات أفلام مصاص الدماء.

إن أهم ما ميز فيلم نوسفيراتو... هو التقنية البسيطة التى استخدمها مورناو، والتلقائية التى سادت العمل كله رغم نزعته الأسلوبية التعبيرية "ولقد صور معظم الفيلم فى الأماكن الطبيعية أى خرج من حدود الاستوديو عكس كاليجارى... والتأثيرات الدرامية الموجودة بالفيلم تمت بواسطة المونتاج عبر الإيقاع المتغير، وحركة الكاميرا التى تربط الأحداث بصرياً... والتلاعب بالزمان والمكان. وعلى عكس مخرجى السينما الصامتة الألمان، آراد مورناو، أن يدمج الأدوات الأسلوبية المستخدمة فى التعبيرية فى الأدب والمسرح إلى السينما" (٢٩).

ولقد استخدم مورناو أساليب تقنية جديدة وظفها خير توظيف فى فيلمه مثل تصوير دراكولا دائماً من زوايا منخفضة... والاستخدام الدرامى للقطات عمق المجال، حيث يمتد الحدث من مقدمة الكادر إلى خلفيته... وهو ما يؤدى إلى خلق علاقة وثيقة بين الشخصية والمكان سواء كانت الشخصية فى المقدمة أو فى عمق الكادر... وتؤدى إلى وحدة واحدة.

فلقد ساهمت السينما الصامتة فى استفزاز المبدعين بصرياً من أجل إحلال عناصر وحيل مرئية تغنى عن وجود الصوت.

وهكذا أصبحت التعبيرية مصطلحاً عاماً لأسلوب بصرى يصدم المشاهدين كمصدر للقلق والغرابة... شكل فنى أطاح بالبناء التقليدى للرواية وانقسام الشخصيات، وتسليط الضوء على الحالات النفسية والتى كانت هى المادة الخصبة لدى مبدعى التعبيرية الألمانية.

ومن (مورناو) إلى (فريتزلانج) أحد أهم مبدعى السينما الألمانية التعبيرية الصامتة. ولانج يتميز عن باقى مخرجى التعبيرية الألمانية فى أنه مزج بين الموضوعات المتعلقة بالذهن وبين التأثير التقنى الخاص بالناحية التشكيلية، فلم يطغ عنده شيء على الآخر. فموضوعاته شديدة الإهتمام... وتشد المتلقى إلى براعة الديكور والإضاءة .. فى إطار درامى.

كذلك نجده يمزج فى أفلامه بين العالم الرومانسى الأسطورى بالإضافة إلى الإبهار الشديد فى التكوين وبناء اللقطة. وكان فيلم "متروبوليس" ١٩٢٦ واحداً من أهم أفلامه بل من أهم الأفلام التى قدمتها التعبيرية الألمانية فى السينما الصامتة... ولقد قدم هذا الفيلم فى شكل فانتازى.... يطغى عليه الجانب الفلسفى... فى علاقة سكان نيويورك (والتى هى موضوع الفيلم) بعضهم ببعض أى علاقة السادة بالعبيد.

أحدث فيلم "متروبوليس" انطباعاً جيداً لدى الجمهور الألمانى، فى أمريكا لاقت الإنجازات التقنية الرائعة فى الفيلم كل تقدير. أما فى بريطانيا فقد كان الموقف منه بارداً. وشعر الفرنسيون بعدم الارتياح للفيلم الذى بدا لهم هجيناً من شركتى إنتاج، وبشكل عام رأوا فيه إشارة تنذر بالحيوية الألمانية" (٣٠) وهذا يوضح أن السينما الألمانية الصامتة آنذاك كانت تجوب أنحاء العالم... ويكثر عليها الطلب خاصة أنها تتناول موضوعات خاصة عبر أشكال بصرية متميزة ومتفردة عن غيرها من أنواع السينما التى كانت سائدة فى تلك الفترة فى

كافة أنحاء العالم.

ولقد قدم (لانج) فى هذا الفيلم نموذجًا للمرأة، (الإنسان الآلى)، وكذلك صوراً للمدينة الضخمة الزائفة... والعمال وناطحات السحاب ... إلخ، كل هذه الصور الصامتة التى قدمها لانج "كانت عبارة عن كنز بصرى بقيت موجودة لعقود من الزمن، خاصة من قبل المخرجين الأمريكان" (٣١). وفيلم متروبوليس يُعد من أهم عشرة أفلام فى تاريخ السينما العالمية الصامتة. استطاع فيه المخرج أن يبحث وينقب عن أشكال بصرية تعوض عدم وجود الصوت فى الفيلم، "فالفيلم مصنوع من مكونات مأخوذة من أصول متنوعة. أجزاء من أساطير، صور من حكايات، إشارات من الإنجيل، استعارات من صور مستقبلية، كانت موجودة فى الروايات الشعبية فى ذلك الوقت، وعناصر من السينما التعبيرية الألمانية، كل هذه المكونات اتحدت لتشكل قصة أشاد بها النقاد عندما عرض هذا الفيلم لأول مرة (٣٢). وأيضاً حتى يومنا هذا.

وهكذا عرضنا السينما عند لانج وأحد أهم وآخر أفلامه الصامتة، فالسينما الصامتة الألمانية فى فترة ما بعد الحرب أصبحت هى الملاذ والمكان المفضل للهروب والقيام برحلات إلى عالم اللامنطقية والرؤى العنيفة... حيث لا أحد يتكلم على الشاشة ولكن الصورة تقول كل شيء والتعبير البصرى يصل فيها إلى منتهاه وتيمات أفلامها التى تصور البنيات الضخمة والشوارع المظلمة الملتوية.. أو الأبطال الذين يعانون من مشاكل وأمراض نفسية وقلقين على مصائرهم، والإحساس بالاغتراب داخل مجتمعهم.. كل تلك الأشياء التى تناولتها السينما الألمانية الصامتة، ورغم صمتها هذا كانت ولا تزال تيمات لموضوعات تناولتها هوليوود واستفاد منها مخرجون كبار أمثال سبيلبرج، ولوكاس... فى نوعيات مثل مصاص الدماء، وأفلام الرعب، والشخصيات الآلية المبتكرة.... إلخ.

نستخلص من كل هذا ما آلت إليه السينما الصامتة فى جميع أنحاء العالم ومدى تقديم مبدعيها للابتكارات سواء فى الموضوعات أو التقنيات... دون اللجوء (للكلمة)... وإنما عبر وسائل تعبيرية بصرية... وصلت إلى حد الاكتمال... كما سبق وذكرت.. بل والأكثر من ذلك أن بعض المبدعين القائمين عليها... استنكروا دخول الصوت وذلك بسبب إحساسهم بأن الصوت سيضعف من القوى التعبيرية للصورة.... وهى على حد قولهم (غرض السينما الأول).

فالفيلم الصامت.. فيلم سهل المنال بالنسبة للناس من كل البلدان [حتى لا تصير اللغة عائقًا للفهم] حيث إن اللغة البصرية يستطيع كل الناس عبر اختلاف ثقافتهم أن يدركوها إدراكًا كاملاً. "فالفيلم الصامت متحرر من الحوائط المنفصلة للفروق اللغوية، ويرى النقاد أن المسرح يقدس المعقولية بينما تقدم السينما الصامتة الشعر، فالمسرح محدود مقيد ليس بالمكان والزمان وحسب وإنما أيضاً محكوم بنفس القوانين السببية التى تحكم الطبيعة أياً كان ما يعرضه، وعلى النقيض من ذلك يمكن رؤية السينما الصامتة وهى محررة من تقييدات المكان والزمان...، وبذلك فهى مفتوحة لكل المونتاجات التى يتمناها المرء، وكذلك من قيود السببية والمعقولية. والسينما الصامتة يمكن رؤيتها كحيز عملية التفكير الأولية وهى عمليات الفكر اللاواعية التى تصبح فيها كل الأشياء، ممكنة وتتضمن أيضاً عمليات التفكير الساحرة لصغار الأطفال. فى الفيلم أنت لا تخبر الناس عن الأشياء ولكنك تريهم وتعرض لهم الأشياء." (٣٣)

ومن السينما الصامتة العالمية وبناء على كل ما أوردناه... نأتى إلى السينما الصامتة المصرية محاولين الإجابة على سؤال عبر هذا البحث وهو لماذا لم يصل الفيلم الروائى المصرى الصامت إلى ما وصلت إليه السينما الصامتة العالمية؟؟؟

"إن السراب أحاط بتاريخ السينما المصرية خاصة فى مراحلها الجنينية الأولى منذ دخول السينما مصر وحتى نهاية فترة السينما الصامتة، وهى فترة فى عمر السينما المصرية ليست بالقصيرة إذ تقترب من الأربعين عاماً وهى الفترة التى تحتاج من الباحث فعلاً إلى "حجر رشيد" آخر يفك الحروف والسطور الأولى والغامضة والتى تكتنف دخول السينما فى مصر" (٣٤) والغريب واللافت للنظر أن المحاولات القليلة لعمل أفلام مصرية صامتة.. لم يتبق منها شيء ولا كادر واحد يطلعنا على تاريخنا السابق، إلا بعض الأفلام القصيرة لمحمد بيومى وخليل راشد.. وهما من رواد السينما المصرية.

فعلى الرغم من أنه "قبل أن ينتهى عام ١٨٩٦ كانت السينما قد انتشرت عبر أوروبا وأمريكا خلال توكيلات أصحاب القاعات الموسيقية والمغامرين من محترفى العروض بأراضى المعارض الكبرى، ومن بين هذه البلاد غير أوروبية أو الأمريكية كانت مصر التى تم أول عرض سينمائى بها فى ٥

نوفمبر ١٨٩٦ ببورصة طوسون بالإسكندرية... والشخص الذى أشرف على العروض هو "هنرى ديللو سترولوجو" الذى نشرت جريدة "لاريفورم" فى عددها الصادر بتاريخ "١١ ديسمبر عام ١٨٩٦ بأنه صاحب امتياز عرض سينما توغراف السادة أوجست لوميير فى مصر" (٣٥) أى أن ظهور السينما فى مصر واكب العديد من بلدان العالم واقترب من أول عرض فى باريس حيث فرق العرض كان حوالى عام تقريباً. لذا فالاحتفال بمئوية السينما المصرية يوازى تاريخ أول عرض سينمائى فى مصر وهو عام ١٨٩٦ .

استوعب الجمهور المصرى هذا الفن الجديد وقوبل باستحسان كبير وانتشرت دور العرض فى أماكن عديدة ومتفرقة وانتشرت العروض بسرعة كبيرة. والغريب أن الجمهور الأول للسينما لم يكن رد فعله مساو لرد الفعل فى الخارج حيث إنهم هناك فزعوا عندما رأوا قطار لوميير يدخل إلى المحطة .. أو أنهم نفضوا الماء من على ملابسهم عند مشاهدتهم للبحر الهائجة أمواجه....، أو أنهم دهشوا وأحسوا بالرعب عندما شاهدوا لقطة كبيرة C.U لوجه ممثل ....

لم يحدث هذا على الإطلاق فى مصر.. إنما حدث العكس فلقد استمتعوا بالسينما توغراف واستوعبوا الفن الجديد وتزوقوه ولكن ذلك قد أخذ وقت طويل وسوف أتعرض لاحقاً لذلك... ويرجع ذلك إلى ما أورده دكتور محمد كامل القليوبى (الذى أعتبره أحد أهم مؤرخى السينما المصرية) أن الجمهور المصرى اعتبر السينما أحد الأشكال المتطورة لفن خيال الظل الواسع الانتشار وقتها والرسوم المتكررة على الحوائط، الفرعونية فسارع الفنانون الشعبيون العاملون فى فن خيال الظل والسيرك الشعبى والأكروبات ورواة الملاحم الشعبية إلى استخدام العروض السينمائية" (٣٦). وذلك لخدمة الفن الذى يقومون به.

والأستاذ أحمد الحضرى أحد مؤرخى السينما أيضاً يشير فى كتابه "تاريخ السينما فى مصر" (٣٧) أن أول عرض سينمائى فى مصر كان يوم (الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦) فى بورصة طوسون بالإسكندرية وأول عرض سينمائى فى القاهرة كان يوم (السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦) فى صالة حمام شيدر. وأياً كانت صحة أحد تلك التواريخ عن الآخر... ففى رأيى أن هذا لا يهمنا فى هذا الحديث وإنما الذى يهمنا هو أن فرق العرض الأول فى باريس ليس بالبعيد إطلاقاً عن أول عرض فى مصر.. أى أن أول عرض فى مصر حدث بعد حوالى عام تقريباً من أول عرض فى باريس. وفروق الأيام بين ما أورده الدكتور القليوبى والأستاذ الحضرى ليس بالأهمية الكبرى لأن كما سبق أن ذكرت هو أنها بضعة أيام لا تشكل أهمية فى محك حديثنا.

وفى عام ١٨٩٧ بدأ تصوير أفلام من قبل شركة لوميير فى مصر وهذا من ضمن البرامج التى وضعتها شركة لوميير لتصوير بعض الشرائط السينمائية فى كافة أنحاء العالم... وقاموا بتصوير حوالى ٣٥ شريطًا بين القاهرة والإسكندرية.. على حد قول الأستاذ أحمد الحضرى.

وفى عام ١٨٩٨ (كما أشار الأستاذ أحمد الحضرى) كان أول عرض سينمائى فى مدينة بورسعيد. وتوالت العروض السينمائية فى القاهرة والإسكندرية كجزء من برامج العروض المسرحية، وتنوعت المناظر التى تُقدم وبدأ القائمون على العرض يغيرون البرنامج كل فترة حتى لا يمل الجمهور من العروض خصوصاً أنها (أى السينما) كانت تعرض صامتة وسط عروض مسرحية مفحمة بالحيوية الصوتية.

ثم جاء عام ١٩٠٧ وجاءت بعض العروض فى الإسكندرية تعرض عروضًا سينمائية بمصاحبه آله (كرونوميجافون) والتى تعتمد على الاستماع إلى صوت أسطوانة متزامنة مع شريط الصورة.

ويضيف الأستاذ أحمد الحضرى أنه فى عام ١٩٠٧ وفى شهر يونيو بدأ أول تصوير سينمائى محلى (على يدى محلات عزير و دوريس بالإسكندرية) ومن الجدير بالملاحظة... إن السينما منذ بداية عرضها الأول اقترن اسمها دائماً بالإسكندرية.. "فالإسكندرية تعتبر مهد السينما المصرية بحق "وسوف أتعرض لاحقاً لاثنين من أهم رواد السينما فى مصر ينتمون إلى مدينة الإسكندرية وهما الأستاذ محمد بيومى والأستاذ محمود خليل راشد "لقد تم تصوير زيارة الخديو للمعهد العلمى بمسجد أبى العباس، كما قامت المحلات نفسها بتصوير الاحتفالات الرياضية بمدرسة سانت كاترين...، وقامت محلات (عزير ودوريس) بالطبع والتحميض فى معاملها. ثم قامت بعرض هذه الأفلام على متفرجى سينمافون عزيز ودوريس بالإسكندرية" (٣٨) وأيضاً يضيف أنه عام ١٩١٥ تم عرض فيلمين هما (وصول السلطان إلى الإسكندرية) وكذلك فيلم (زيارة لحظائر مستشفى الرفق بالحيوان فى محرم بك) ولقد

عرضا فى الإسكندرية. ومن الملاحظ أن النماذج الفيلمية التى صورتها محلات (عزيرو ودوريس) كانت تختلف عن أفلام لوميير إذ إن أفلام لوميير كانت تصور مشاهد سياحية أو خلابة سواء فى القاهرة أو الإسكندرية دون وجهة نظر مجرد تسجيل صورة جميلة متحركة فقط بعين سائح، أما محلات (عزير ودوريس) فكانت تختلف كونها تقدم نماذج تسجيلية وثائقية، بها إلى حد ما فكرة تسجيلية أو شبه تسجيلية.

وانتشرت دور العرض فى القاهرة والإسكندرية وأماكن أخرى فى مصر وزاد عددها بشكل ملحوظ.. وأصبحت إما أنها تعرض نماذج فيلميه فقط وإما أنها تعرض نماذج فيلمية مصاحبة للعروض المسرحية.. أى أن يتخلل العرض المسرحى عرض سينمائى.. وهكذا "وصل عدد دور العرض عام ١٩١٧ إلى حوالى ثمانين داراً هذا مع عدم وجود سلعة استهلاكية لتغطية تلك القاعات بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وكانت الغالبية العظمى من أصحاب دور العرض من الأجانب الوافدين والمتمصرين.."(٣٩). من كل ذلك نستخلص أنه أصبح هناك اختراع جديد يدعى السينما وأصبح هناك جمهور يسعى إلى هذا الاختراع، أصبح هناك العديد من دور العرض... لم يعد هناك مواد أو أفلام (إن جاز التعبير) تعرض فى تلك الفترة لأن جميع الأفلام كانت تستورد من الخارج وبسبب الحرب الأولى توقف هذا الاستيراد ... إذن ما هو الحل؟؟؟ .. الحل هو يجب أن يكون هناك إنتاج من داخل مصر ليكفى جميع تلك الدور السينمائية المفتوحة ... آنذاك!!!!.

عندما حدثت أزمة اقتصادية فى إيطاليا نتيجة استخدام المواد الأولية التى يصنع منها الفيلم الخام فى صنع القنابل، ففكر صغار الفنانين الإيطاليين.. فى إيجاد مكان آخر غير إيطاليا ليواصلوا منه إنتاج الأفلام.. فوقع اختيارهم على الإسكندرية، ولم يكن الأمر عشوائياً، ولكن نتيجة لوجود جالية إيطالية كبيرة بالإسكندرية آنذاك، فتعاقد مسيو (أمبرتودوريس) مع بنك دى روما لتمويل إنتاج الأفلام السينمائية فى مصر"(٤٠)... لأنه لم يكن هناك أى حل آخر سواء بالنسبة لمصر أو بالنسبة للبلاد المصدرة للأفلام السينمائية... وبدأ بالفعل إنتاج أفلام سينمائية من قبل تلك الشركة وهى "نحو الهاوية ١٩١٧"، "شرف البدوى ١٩١٨"، "والأزهار الميتة ١٩١٨"" وللأسف لم تحقق تلك الأفلام أى نجاح... ولكن أهم إنجاز يعنينا هنا أن تلك الأفلام اشترك المخرج الراحل "محمد كريم" فى التمثيل بها، فى فيلمى "شرف البدوى" "والأزهار الميتة".

وفى هذا الصدد يقص علينا المخرج الراحل "محمد كريم" فى مذكراته عن تلك التجربة"(٤١) سافرت إلى الإسكندرية وصورة زاهية لما يوشك أن أحققه كممثل تملأ ذهنى وكأى فنان كبير ركبت سيارة فاخرة إلى مقر الشركة... بدأت العمل مع أول شركة إيطالية للسينما فوتغراف.. وكنت أقضى طوال النهار فى مقر الشركة لا أحد يكلمنى ولا أكلم أحداً.. وكان لا يوجد فى فريق العمل كله مصرى واحد أستطيع أن أكلمه.. ظل الحال هكذا حتى جاء يوم .. وجدت جميع العاملين بالشركة يبحثون عن شيء مفقود على الأرض منهمكين فى ذلك بشدة... حتى بدأت البحث مثلهم... وبينما أنا مستمر فى البحث عثرت على شيء يلمع.. ماسة كبيرة منزوية فى أحد الأركان... وحملتها إلى السنيتور [أكسيليو]... جعل هذا الحادث منى نجماً بارزاً فى البلاتوه كل هذا وأنا أترقب اللحظة الحاسمة التى أقف فيها أمام الكاميرا. وفى يوم جاءت إحدى الخياطات وأخذت مقاسًا.. فتعجبت لأنى أعلم أنهم لم ينتهوا بعد من ديكورات فيلم "قمر الزمان" الذى كانوا ينوون تصويره عن قصص ألف ليلة وليلة وعندما سألت أكسيليو .. عرفت منه أنهم سيستغلون الوقت الضائع وسيبدأون فى تصوير فيلمين هما (شرف البدوى) (والأزهار الميتة) ولقد قمت بأول دور تمثيلى فى حياتى وهو دور عسكرى ... إن يوم السبت ٢٠ يوليو سنة ١٩١٨ الساعة التاسعة و ٣٦ دقيقة صباحاً تاريخ لا أنساه .. فهو الوقت الذى دارت فيه الكاميرا لتصور أول لقطات لى فى السينما. وبعد تصويرى للفيلم التالى "الأزهار الميتة" علمت أن الشركة سوف تغلق أبوابها وأن بنك روما مؤسسها قد شرع فعلاً فى تصفيتها.. وكان يخطر سؤال على ذهنى.. وهو لماذا جاءت "تلك الشركة الإيطالية إلى الإسكندرية لتنتج أفلامها .

ويورد لنا محمد كريم الإجابة فى أنهم رأوا فى الإسكندرية شمسًا تشرق كثيراً.. وكان وقتها التصوير يعتمد على الشمس.. وكذلك الحرب.. التى كانت تعوق التجول فى أوروبا آنذاك.. فكانت الإسكندرية خير مكان للتصوير خصوصاً أن الجاليات الأجنبية خاصة الإيطالية كانت كبيرة آنذاك ولكن السؤال الهام والذى جال بخاطرى.. هو لماذا لم تستقطب السينما أحداً من مبدعينا للعمل فى هذا الوقت سوى محمد كريم رغم أن العروض كانت مستمرة منذ ١٨٩٦، وظهور

تلك الشركة الإيطالية بعامليها وبمعداتها إذن فلماذا لم ينتبه أحد لهذا الفن الجديد.. خاصة ونحن وقتها كان لدينا الكثير والكثير من الفنانين فى كافة مجالات الفنون الأخرى من مسرح، وموسيقى، وغناء وتمثيل وفن تشكيلى... الخ. فظهور السينما وعروضها فى مصر واكب ظهورها وعروضها فى بلدان أخرى.

والتجربة الإيطالية والتى فشلت فى مصر.. أعتقد أن أهم إنجاز لها هو تركها للمعدات السينمائية حيث إنها "خلفت وراءها معظم الآلات والمعامل التى اشتراها المصور الإيطالى المتمصر (الفيزى أورفانيلى)....، وأورفانيلى .. كان مصوراً من أصل إيطالى.. عاش فى الإسكندرية عمل فى محلات "عزيز و دوريس" منذ كان صغيراً... وعمل أولاً بإدارة أجهزة العرض ثم انتقل إلى المعمل السينمائى الذى أنشأه عزيز ودوريس... وأخذ يتدرج فى العمل الفوتغرافى والسينمائى، "واعتمدت عليه "محلات عزيز ودوريس" فى التصوير خصوصاً الخارجى.. مما أكسبه خبرة كبيرة ونشاطاً مستمراً.. ثم عمل كمساعد مصور فى الشركة الإيطالية عام ١٩١٧ [السالفة الذكر]" (٤٢) واشترى منها غالبية معداتها... كما سبق أن ذكرت.

وجاء التفكير بعد ذلك فى كيفية تقديم أعمال لها طابع مصرى... أو معتمدة على ممثل مصرى حتى ينجذب إليها الجمهور... خصوصاً لو كان هذا الممثل من الممثلين المحبوبين لدى الجمهور آنذاك، ... والمحصلة... هو وجود معدات تصوير.. على أعلى مستوى... وجود فنيين متمرسين على تلك الآلات... لذلك وقع الاختيار على الممثل الكوميدى "فوزى الجزايرلى" وفرقته المسرحية "دار السلام"...، إذن جميع عناصر العملية الإبداعية السينمائية موجودة... فقام المخرج "ليونار لاريتش" ... والمصور.. "الفيزى أورفانيلى" بتصوير فيلم "مدام لوريتا" ..١٩١٩ وهو مأخوذ عن مسرحية فكاهية لفرقة فوزى الجزايرلى.. ويُعد الفيلم الروائى القصير هذا ... "أول محاولة لكوميديا مصرية فى السينما وهى محاولة تسترعى الانتباه فى عدد من جوانبها فهى تقدم خليطاً من تراث الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ومسرح القرة قوز وخيال الظل وتمتد بموضوعاتها إلى البدايات الأولى للكوميديا المصرية"(٤٣). وتدور أحداث الفيلم حول خادم يحاول مغازلة السيدة الأجنبية "مدام لوريتا" والتى يعمل عندها. فتقهره وتضربه بالمقشة ويعاونها فى ضرب هذا الخادم.. جيرانها الذين يلقنونه .. علقة ساخنة.

"يرى البعض أن فوزى الجزايرلى لم ينجح فى أدائه فى هذا الفيلم لأن الفيلم .. كان صامتاً وكان هو معتاداً على أن يعبر عن نفسه على المسرح بالحوار وبالنكتة اللفظية"(٤٤). ولم يعتادوا مثلاً على فن المايم كما كان الحال "لشارلى شابلن" .. حيث إن ثقافتنا آنذاك كانت معتمدة على الكلمة المنطوقة.. ورأى أن معظم الممثلين المسرحيين لم ينجذبوا إلى هذا الفن وقتها لعدم اعتماده على الصوت... حيث إنهم لم يتمرسوا أو يعتادوا على التعبير البصرى. وأعتقد أن المخرجين الأجانب لم ييأسوا من تلك التجربة.. ولكن كرروا المحاولة بالاستعانة بممثلين مصريين.. وذلك لجذب الجمهور.

ففى عام ١٩٢٠ عرض فيلم روائى قصير آخر هو فيلم "الخالة الأمريكانية" إخراج بونفيلى والفيلم بطولة الممثل المسرحى على الكسار، وأمين صدقى وألفريد حداد، وممثلة أخرى أجنبية تدعى "كلود ريكانو".. والفيلم مقتبس عن المسرحية الإنجليزية "خاله تشارلى". وعلى الكسار قد اجتذبته السينما بعد ذلك حينما نطقت .. وكان له دور مميز التصق به وهو [بربرى مصر الأول] وعثمان عبد الباسط، حيث قدم العديد من الأعمال السينمائية والتى يكون بطلها ذلك الرجل الأسمر الساذج الفقير المغلوب على أمره.. ومثال ذلك أفلام [ألف ليلة وليلة ، وسلفنى تلاتة جنيه، نور الدين والبحارة الثلاثة.... إلخ].

وفى عام ١٩٢١ عرض فيلم روائى قصير فرنسى مصرى عنوانه "عزيز بك فوضوى" قام بتمثيله فى باريس ممثل مصرى شاب معروف هو م.ف. إيدى وفنانات جميلات" (٤٥).

وأيضاً فيلم "خاتم سليمان" ١٩٢٢ إخراج "لاريتش" وتصوير "أورفانيلى" وتمثيل، فوزى منيب وفرقته. هذا إلى جانب الأفلام التسجيلية والإخبارية والتى لم تنقطع منذ بداية دخول السينما مصر.

وفى عام ١٩٢٣ قام المخرج "فيكتور روسيتو" بإخراج أول فيلم روائى طويل فى مصر وهو فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" تصوير "محمد بيومى" وتمثيل "فوزى منيب" ومدته حوالى ثمانين دقيقة تقريباً قد تزيد أو تقل عن ذلك أى حوالى خمسة فصول. وتدور أحداث الفيلم كلها فى مصر عبر مناطقها السياحية وآثارها المختلفة... مزج فيها المخرج (بقصد أو بدون قصد) بين الطابع الروائى والتسجيلى حيث وجود ممثلين وقصة

درامية تدور أحداثها طوال الفيلم عبر تلك المناطق والتى من الممكن أن نعتبرها دعاية سياحية لمصر...، خصوصاً أن المخرج قد أخذ هذا الفيلم وعرضه بالخارج... وللأسف الشديد لم يكن هذا المخرج مصريًا ... وإنما إيطالى مقيم فى مصر... كما هو الحال مع الكثير والكثير ممن عملوا بالسينما فى تلك الفترة سواء بالإخراج أو الإنتاج أو التأليف أو التصوير.. ولم تكن السينما تشغل بال الكثير من أبناء مصر، سوى القليل ممن يعدون على أصابع اليد الواحدة ... مثل محمد كريم، محمد بيومى، محمود خليل راشد... وسأتعرض لهم لاحقاً"...

والمخرج "فيكتور روسيتو" الإيطالى الأصل المقيم فى مصر، كان صاحب فكرة طموحة وهى التعليم ونشر الوعى ودخول السينما إلى المدارس لتساهم كوسيلة تعليمية إيضاحية فى المدارس. وكذلك بالنسبة للفلاحين . [طبعاً هذا من منطلق أن السينما صامتة وأن لغة الصورة لغة يفهمها الجميع، ووسيلة إيضاح سهلة الاستيعاب ... ولا تحتاج للتعليم حيث إن الأمى يستطيع أن يدرك ما تقدمه له الشاشة دون الحاجة لأن يكون متعلماً]. وكان المخرج "فيكتور روسيتو" المحامى وهى كانت مهنته الأصلية من أشد الناس تحمساً لتلك الفكرة كما سبق أن ذكرت. وفى هذا الصدد.. يورد لنا الأستاذ أحمد الحضرى ما جاء فى بعض الجرائد آنذاك "أما كان الأولى أن نرى غنياً مصرياً من إخواننا هو الذى يفكر فى تعليم أخيه الفلاح بواسطة السينما أو لا زالوا جميعاً لا يدركون قيمة الستار فى الخلق والنفس، أفيقوا من رقدتكم" (٤٦).

وطبعاً يقصد بالستار هنا هو ذلك الفن الجديد... وتلك الشاشة البيضاء التى لها تأثير السحر على النفس... والغريب بالفعل أن أحداً من المصريين لم يفكر فى السينما بهذا الشكل مطلقاً رغم أننا كان لدينا مواهب فنية متعددة ؟؟!!

ونرجع إلى فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" وفى هذا الصدد يعرض لنا ثانياً الأستاذ أحمد الحضرى ما جاء فى مقال فى إحدى الجرائد آنذاك حول موضوع الفيلم واستعراض المخرج للمناطق السياحية فى مصر، وتعرضه لبعض صفات وطبائع المصريين ... مثل إكرام الضيف، والكرم، وإيواء الغريب، وإغاثة الملهوف والسعى إلى خدمة الآخر دون مقابل، ودماثة الخلق... إلخ.

"إن مصر فى حاجة إلى من ينشر دعوتها فى بلادها نفسها وفى البلاد الأوروبية والأمريكية وقد قام "روسيتو" بأول شريط يظهر مصر وبلادها ونيلها وآثارها فهل نجد نحن المصريين من يقلد ! ما دام دأبنا التقليد" (٤٧).

ولكن أهم شيء يعنينا فى هذا الفيلم هو أن "محمد بيومى" المصرى الجنسية والإقامة وأحد أبنائها الأوفياء هو من قام بتصوير هذا الفيلم... وبهذا نسترجع أن محمد كريم، آراد أن يصبح ممثلاً وبالفعل وقف أمام الكاميرا كممثلاً عام ١٩١٨ ليصور من إنتاج وإخراج مبدع إيطالى... فى فيلمى (الأزهار الميتة) و (شرف البدوى) ثم محمد بيومى والذى جاء بدوره هو الآخر ولكن خلف الكاميرا ليصور فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" وأيضاً لمبدع إيطالى.

والجدير بالملاحظة هنا أننا نجد أن محمد كريم كان شغوفًا بأن يصبح ممثلاً وسعى إلى ذلك كثيراً [كما علمنا من مذكراته] وسافر إلى دول كثيرة لكى يسعى وراء أن يصبح ممثلاً مثل الذين يراهم... وظل هكذا حتى غير مسار حياته وأصبح واحداً من مخرجى السينما المصرية الرواد، أما محمد بيومى وهو من رواد السينما المصرية وكان مولعًا بالاكتشافات والاختراعات منذ كان طفلاً صغيراً، ولقد بدأ إهتمامه بالتكنولوجيا والفن منذ دراسته الابتدائية، عندما كان يعمل فى محل لبيع وتصليح الساعات... وكان يهوى الرسم أيضاً واشترى آلة للتصوير الفوتوغرافي... فكان يصور بها كهاو وكمحترف فى آنٍ واحد.. حيث كان يصور زملاءه فى المدرسة مقابل مبلغ من النقود ثم التحق بالمدرسة الثانوية ثم بالحربية ولكنه لم ينس الابتكار والفن أبداً حيث مارس هوايته فى المدرسة الحربية متهكماً على نظام التعليم...

وعلى قوات الاحتلال وذلك بالرسوم الكاريكاتورية والأزجال الساخرة. فلقد كان بيومى ساخطاً على الاحتلال وعلى النظام البريطانى ولقد ظهر هذا فى السودان حيث عمل هناك بعد تخرجه... ولقد تمرد كثيراً وحرض الكثير من زملائه على عدم طاعة جنود الاحتلال.. فى أوامرهم.

وفى السودان أيضًا لم ينس بيومى إهتمامه بالفن... فقدم اسكتشات تمثيلية من تأليفه وتمثيله وإخراجه.. بالإضافة للتصوير الزيتى... وبعد مشاكسات ومناورات مع الاحتلال... أحيل بيومى إلى الاستيداع... عام ١٩١٨ ولقد تنقل فى عدة أعمال منها، ورش للأثاث وتصنيع الموبيليا ... وتفصيل الملابس ... وكلها أعمال لو لاحظنا لوجدناها مرتبطة بالحس الجمالى والابتكارى، ثم أتت ثورة ١٩١٩ والتى أشعلت نار

الوطنية لدى جميع المصريين وعلى رأسهم محمد بيومى... ومن بعدها قرر بيومى ضمنياً أن يعمل بالفن .. وأن الفن هو ملاذه الذى كان يسعى دائماً له... [والذى أعتقد أن بيومى كان لديه حس فنى عال ... وميل نحو الابتكارات والأجهزة خصوصاً التى لها علاقة بالفن... كآلات التصوير مثلاً... فعبر حياته كلها نجده يهوى التصنيع والتقنيات.. ويسعى إلى معرفة كيف تعمل تلك الآلات ... هندسياً... وأعتقد أن من هذا المنطلق دخل إلى عالم السينما لكى يكتشفه... ويكتشف تقنياته والذى كان هو شغله الشاغل.

أسس بيومى هو والممثل بشارة واكيم فرقة مسرحية تدعى (فرقة وادى النيل)، ثم سافر إلى أوروبا بلا هدف... وعاد إلى مصر... ثم سافر مرة أخرى... ولكن تلك المرة على حد قول دكتور محمد كامل القليوبى ... لا نعرف على وجه التحديد كيف ولماذا قرر محمد بيومى أن يدرس السينما ويتعلمها ويدخلها إلى مصر.. بل ولا نعرف كيف عشق هذا الفن... وقرر أن يكرس لها حياته وأن ينشىء صناعة السينما فى مصر" (٤٨) ولكن أعتقد كما سبق أن ذكرت أن السينما استهوته كفن جديد أدرك بحسه أنه هو الفن القادم.. كذلك استهوته المعدات السينمائية.. فكان هذا الفن .. هو هدفه .. حيث إن الفن والصناعة يشتركان فى شيء واحد ألا وهو السينما. فهى جُماع لكل الفنون السابقة والتى كان يهواها ويعمل بها.

وبدأ العمل فى ألمانيا كممثل لأدوار ثانوية.. ثم كمساعد مصور..، ثم تعرف على المصور الألماني (بارنجر) والذى ساعده فى شراء معدات سينمائية وذلك لتأسيس أستوديو سينمائى صغير، يرجع به إلى مصر.. وبعدها وفى عام ١٩٢٣ عاد لمصر ليؤسس أول أستوديو سينمائى يقوم مصرى بإنشائه باسم "آمون فيلم". ولقد أصدر بيومى جريدة آمون السينمائية.. كبداية لنشاط الأستوديو...، وخصص أول أعداد الجريدة لتصوير عودة الزعيم سعد زغلول من منفاه الثانى واستقباله فى القاهرة عام ..١٩٢٣ .

وقدمت هذه الجريدة ثلاثة أعداد فقط.. استقبال سعد زغلول (كما سبق أن ذكرت)، وخروج عبد الرحمن فهمى من المعتقل، وافتتاح البرلمان المصرى. أى أن محمد بيومى قد بدأ حياته الفنية.. فى مصر كمخرج تسجيلي.. وذلك فى تسجيله للحظات تاريخية هامة عاصرها وأثرت فيه.. ثم انتقل بعد ذلك للأفلام الروائية حيث يقوم هو بنفسه بتأليف وإخراج وتصوير وإنتاج تلك الأفلام. ولقد تخلل العمل فى الأفلام الروائية القصيرة وهى "برسوم يبحث عن وظيفة" ١٩٢٣ و"الباشكاتب" ١٩٢٤ عدد من الأفلام التسجيلية الوثائقية مثل "سعد زغلول يطل من شرفه بيت الأمة"، و"حفلة الألعاب الرياضية"... بمناسبة عيد جلوس الملك، "افتتاح مقبرة توت عنخ آمون"..، وكذلك مشاهد لسعادة حمد باشا وهو يصافح أحد نواب الفيوم، وجنازة المرحوم على بك فهمى، والمحمل الشريف ورجوعه....

وينتقل مقر شركة آمون إلى طنطا ١٩٢٤، ثم يعود بيومى إلى القاهرة ليؤسس أستوديو (بيومى فيلم) وهنا يبدأ العمل ثانياً فى الأفلام التسجيلية الوثائقية...، من بينها "جنازة السيرلى ستاك" ... , ١٩٢٤

وبعد ذلك حدث لقاء بين بيومى ورائد الاقتصاد المصرى طلعت حرب وتم الاتفاق على أن يصور بيومى مراحل إنشاء بنك مصر، وكذلك إنشاء قسم للسينما يتبع شركة إعلانات مصر ... وفعلاً تأسس باسم "مصر فيلم" ولقد صور فعلاً بيومى لحساب تلك الشركة "حفلة كرة القدم لمنتخب القاهرة وفرقة نمساوية" (٤٩) وكذلك، تصوير رحلة أعضاء المؤتمر الجغرافى للقناطر الخيرية بدعوة من الاتحاد الجغرافى ١٩٢٥، ثم تأسيس بنك مصر لشركة مصر للتمثيل والسينما , ١٩٢٥ وتعيين محمد بيومى مديراً للشركة. فلقد آراد طلعت حرب "أن يجعل من فن السينما صناعة جديدة فى القطر المصرى".

ولقد سافر بيومى مع طلعت حرب إلى النمسا لشراء معدات جديدة لتلك الشركة ولقد ظل بيومى هناك يتدرب على تلك المعدات، ولكن حدث تجاهل من طلعت حرب تجاه بيومى بعد عودته من النمسا مما أضطر بيومى لتقديم استقالته عام ١٩٢٦.

يرحل بيومى إلى الإسكندرية .. ويعمل فى فيلم [الضحية ١٩٢٨] كمصور ومخرج إلا أن الفيلم لم يستكمل.

ثم يقوم بيومى بتأسيس استوديو "بيومى فوتو فيلم" للتصوير الفوتوغرافي ويذيع صيته هناك باعتباره مصوراً فوتوغرافيًا بارع، وكذلك لإصلاحه للمعدات والكاميرات كما يصور بعض من الأفلام الوثائقية.. ثم يغلق الاستوديو ويسافر للخارج.

وبعد عودته من الخارج، يقوم بمشروع جديد وهو إنشاء "المعهد المصرى للسينما" ..١٩٣٢ ويحدد أن هدفه هو حماية صناعة السينما بإعداد العامل التكنيكى من أبناء البلد... ويعلن المعهد عن تعليمه للتصوير الفوتوغرافي والزنكوغرافى والسينمائى مجاناً للمصريين (٥٠).

فى تلك الأثناء أنتج بيومى للمعهد فيلمًا وثائقيًا عن أعمدة مسجد المرسى أبو العباس"، وكذلك ذكرى جلوس الملك فؤاد على العرش"، وكذلك فيلم روائى... "الخطيب نمرة ١٣" ١٩٣٣ ويضيف دكتور محمد القليوبى، أن الفيلم "الخطيب نمرة ١٣" قام بتصويره وتنفيذ الديكور والسيناريو وإدارة الإنتاج والإخراج والمونتاج، والطبع والتحميض، محمد بيومى نفسه. وكذلك قام بعمل فيلم جديد للراقصة أمينة محمد ويدعى "ليلة فى العمر" ,١٩٣٣ إلا أنهما يختلفان ويضطر إلى غلق المعهد. ثم يصور فيلمًا تسجيليًا وثائقيًا لحساب نادى الصعيد ,١٩٣٤

وهكذا انتهت علاقة بيومى العملية بالسينما ولكن حبه لها ظل معه طوال حياته المتبقية يسعى لعمل مصانع للمواد الخام، أو للمعدات.. ولكن دون فائدة.

هناك أيضاً مشروعان لفيلمين مصريين صامتين هما قبلة فى الصحراء وليلى ١٩٢٧، وفيلم قبلة فى الصحراء إخراج الأخوين لاما، قد تم تصويره فى صحراء مصر. وكان تمثيل ممثل مصرى هو "إبراهيم ذو الفقار" و "الممثل بدر لاما" والممثلة "أيفون جوين" والفيلم من إنتاج شركة كوندور فيلم، وتاريخ العرض هو ٢٥ يناير ١٩٢٨ بالقاهرة ١٢ مارس ١٩٢٨ بالإسكندرية" (٥١).

ولكن يرى الأستاذ هاشم النحاس (٥٢): أن فيلم "قبلة فى الصحراء" الصامت والذى اعتبره البعض أول فيلم عربى.. وكان من إنتاج يهوديين من أصل فلسطينى... هما إبراهيم وبدر لاما وقد عرض فى سينما الكوزموجراف الأمريكانى بالإسكندرية فى أول مايو ..١٩٢٧ أى قبل فيلم "ليلى" الذى يُعد هو الأخر بداية للسينما المصرية والذى تم عرضه فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول بالقاهرة.

والفيلم كان اسمه فى البداية "نداء الله" ولقد أسندت له السيدة "عزيزة أمير" المنتجة السيد وداد عرفى لإخراجه، إلا أنه حدث خلاف بينهما... وأكمل إخراجه إستيفان روستى، وتمثيل عزيزة أمير وإستيفان روستى ووداد عرفى، وأحمد جلال، ويرى البعض أن هذا الفيلم هو البداية الحقيقية للسينما المصرية الروائية الطويلة على اعتبار أن منتجته مصرية وليست من الجاليات الأجنبية والذى يعنينا هنا فى هذا المجال أنه لا يوجد أى أثر متبق لهذين الفيلمين سوءا "ليلى"، أو "قبلة فى الصحراء" فنسخ تلك الأفلام فقدت تماماً.

ومن الأفلام الهامة أيضاً فى تاريخ السينما المصرية الصامتة هو فيلم "زينب" للمخرج محمد كريم والذى وقف أمام الكاميرا سابقاً كممثل [كما سبق أن ذكرت] إلا أنه يقف اليوم وراء الكاميرا كمخرج حيث إنه ترك التمثيل وأحس أن قدراته الإبداعية يجب أن تتجه اتجاهًا آخر ألا وهو الإخراج السينمائى فمنذ أن عمل بالتمثيل فى فيلمى شرف البدوى، والأزهار الميتة وصلته بالفن السينمائى لم تنقطع سواء بالمتابعة أو بالدراسة وجذبه العمل الأدبى "زينب" للدكتور هيكل.. وذهب للدكتور وأقنعه أن يحول العمل إلى فيلم سينما فوافق الأديب الكبير وبالفعل بدأ فى التصوير فى "ريف مصر" والذى لقى فى تصوير العمل معاناة كبيرة سواء فى التصوير نفسه حيث لم يستطع الفلاحون أهل البلد معرفة الفن السينمائى وطبيعته فما كان منهم إلا النفور من هؤلاء الناس [فريق العمل]، وعدم مساعدتهم، والبعض يحاول تعطيلهم.

أما بالنسبة للمعاناة فى العمل نفسه فيقول محمد كريم فى مذكراته: "إن العقبات التى تعترض المشتغلين بالسينما هذه الأيام كثيرة... الرواية الصالحة...، الوجوه الجديدة، ... كذلك لا يوجد استوديو أبنى فيه الديكورات اللازمة... لا يوجد مدير إنتاج.. لا يوجد ريجسير .. ولا ماكيير.. ولا ... ولا ....، فكنت أقوم بكل هذه الأعمال" (٥٣).

فرغم مرور أكثر من ثلاثين عامًا على دخول السينما فى مصر آنذاك إلا أنه كان هناك نقص شديد فى المعدات والآلات... خصوصاً مع عدم وجود استوديو خاص مجهز للتصوير، على الرغم من أن فيلم زينب "على حد قول محمد كريم نفسه فى مذاكرته" كان أول فيلم يجرى تصويره وطبعه بماكينات "شركة مصر للتمثيل والسينما".

ويضيف محمد كريم فى مذكراته عن مشكلة عدم وجود استوديو أو بلاتوه...: (٥٤) كان علينا أن نبحث عن مكان يصلح لبناء الديكورات اللازمة وطال بحثى إلى أن جاء لى "يوسف وهبى" ذات يوم وقال لى أنه عثر على بغيتنا، فهناك فى إمبابة فى أراضى شركة الثلج التى يملكها شقيقه

عباس وهبى قطعة أرض فضاء... واتفقنا مع مقاول كى يبنى لنا غرفة زينب.... .

وهذا يفسر لنا إهتمام ممثلنا الكبير يوسف وهبى بالسينما وحرصه على إنجاز العمل ليخرج إلى النور... وهو الممثل المسرحى الكبير والذى كان تأثره بالمسرح لا يوازيه تأثر بأى فن آخر .. ولكنه أحس بحدسه الفنى قيمة العمل السينمائى وأهميته ومدى تأثيره على المتلقى. على الرغم من كونه فنًا صامتًا لا يحوى الكلمة.

ويضيف "محمد كريم فى مذكراته" إن التعبير بالوجه من أشق الأدوار على الممثل فلقد كانت السينما فى ذلك الوقت صامتة، وكان على الممثل أن يتكلم بإشارات وبوجهه"....، وطبعاً ذلك بالنسبة للممثل المحترف (المسرحى) كان بالأمر الصعب حيث كان يتطلب ذلك مجهوداً كبيراً سواء من الممثل نفسه أو من المخرج، وذلك من أجل ضبط الانفعال. وكان دخول الصوت للسينما بمثابة نجدة لكل العاملين، سواء الممثلين أو القائمين بالنواحى الفنية.. فلقد كان المخرج محمد كريم يلجأ إلى الموسيقى (أثناء التصوير) كلما آراد تصوير مشهد يتطلب اندماجاً فى التمثيل...، وإذا آراد أن يصور مشهداً حزيناً.. فتعزف الفرقة مقطوعات حزينة... فيندمج الممثلون وتدور الكاميرا لتسجل هذا المنظر الحزين.(٥٥) ولقد أورد لنا المخرج محمد كريم فى مذكراته بعض المعلومات عن فيلم زينب تأتى على لسانه هو :

- استغرق تصوير فيلم زينب وإعداده ٢١ شهراً دارت فيها الكاميرا ٦٤ يوماً.
- قامت بهيجة حافظ بوضع الموسيقى التصويرية لبعض المناظر وكانت تدار على أسطوانات أثناء عرض الفيلم.
- حددنا موعداً لعرض الرواية فى سينما متروبول وأخرنا العرض ثلاثة شهور لنأخذ الجزء الملون.
- عرض فيلم زينب فى ٩ أبريل سنة ١٩٣٠ بسينما متروبول.
- ثم عرض الفيلم مرة واحدة دون أن تتخلله استراحات بين الفصول.
- وضعت اللغة العربية فى مكانها الطبيعى فكانت العناوين "التترات" تعرض على الشاشة الكبيرة بينما عرضت العناوين الفرنسية على شاشة جانبية.
- تكلف الفيلم حوالى ألفى جنيه معظمها أنفق فى الخارج لتلوين جزء من الفيلم (يدوياً) فى فرنسا.
- لم أتقاض عن إخراج الفيلم شيئاً.

وللأسف الشديد لم يكن يعلم "كريم آنذاك لا هو ولا غيره طريقة حفظ الأفلام فكانت النتيجة أنه لا يوجد أى أثر .. ولم يتبق ولا كادر واحد من الفيلم وكل ما هو موجود عن الفيلم هو مذكرات محمد كريم وبعض ما كتب عن الفيلم وقتها.. وضاع علينا جزء هام من تاريخ السينما المصرية وهى الفترة الصامتة... والتى أيضاً كانت قليلة ولا تقارن بنظيراتها فى الدول الأخرى كما سبق أن ذكرت.

وما أتيح لى هو بعد ما قالته الصحف والمجلات والتى أوردها لنا الأستاذ أحمد الحضرى فى كتابه تاريخ السينما... ومعظمها يتعرض للتمثيل ولماذا اختار المخرج هذه الممثلة ولم يختر أخرى... وأهم ما كتب فى تلك التعليقات .. أو ما يخصنا على وجه الخصوص.. هو أن محمد كريم استغرق فى عرض لقطات ومشاهد لا تعنى ولا تضيف شيئاً جديداً للأحداث أى بلُغتنا اليوم.. لم يستطع اختزال الأزمنة الضعيفة واستهلك وقتًا كثيراً فى عرض لا شيء فلم يكن له الخبرة الكافية.. حتى أصبح العمل فى بعض أجزائه (على حد قولهم) إيقاعه بطيئًا جداً يصل إلى حد الملل، أيضاً أثنوا على التصوير، والطبع والتحميض وأداء المثلين.. إلخ.

ومن أهم من شاهد الفيلم هو أمير الشعراء "أحمد شوقى".. ولقد أشار إلى ذلك"كريم"فى مذكراته حيث قال(٥٦): "قال لى المرحوم أحمد شوقى وهو يغادر السينما بعد مشاهدة الفيلم أنت يا كريم أظهرت لنا الشعر على الشاشة فأهنئك. بل وقالت "المصور" على لسان محررها بتاريخ ١٨ أبريل ١٩٣٠ إن أمير الشعراء صرح بأن هذا الفتى قد أوجد ما نفضله على الشعر.

وكذلك أورد لنا "كريم" رأى الدكتور هيكل بعد مشاهدته للفيلم حيث كتب "أما شعورى إزاء ما شاهدت فشعور إعجاب بمجهود كريم ومجهود الممثلين... وإننى لا أنكر أن الرواية على الشاشة البيضاء قد أهاجت فى نفسى ذكريات ردتنى إلى نوع من الصبا وجعلتنى أذكر مناظر (ريفنا) وأخلاقه.. الموضوع ما أظهرته أنت على الشاشة البيضاء ما

أظهرته بقوة وروعة جعلته فى غير موضع أشد وضوحاً مما يستطيع القلم أن يجرى به فى رواية من الروايات أو قصه من القصص ...

وهكذا رأينا موقف اثنين من أقطاب الإبداع فى مصر "آنذاك" أحمد شوقى وهيكل...، إذ إن رأيهما فى السينما كان بالغ الأثر ولكن للأسف الشديد قد جاء متأخراً جداً... فلقد مضى على دخول السينما فى مصر حوالى ثلاثين عاماً ولم ينتبه إليها أحد من مبدعيها أو مثقفيها إلا مؤخراً..، لذلك – لم تظهر السينما الصامتة المصرية بمظهر لائق أو لم تصنف تصنيفًا عاليًا وسط السينما العالمية، لأنه ما لبث أن جاء الصوت ونطقت السينما.

وبعد فيلم زينب لم يستطع "كريم" العمل ثانياً.. وزادت الأزمة الاقتصادية وضاقت الحياة "بكريم" إلى أن ذهب "ليوسف وهبى"... ويذكر كريم فى مذكراته... أنه عندما ذهب ليوسف وهبى سأله عن مصير مشروعاته السينمائية ... فكان يؤكد له أنه سيبنى قريباً استديو للإخراج..." (٥٧)

وخلال فترة الانتظار هذه اقترح يوسف فكرة استخدام شريط السينما على المسرح لخدمة العرض المسرحى... وكان وقتها يستعد لعرض مسرحية "العدالة" ... كانت المسرحية تحكى على لسان يوسف وهبى وهو يقف أمام المحكمة..، يحكى فيها قصته التى أدت إلى قتله لزوجته وخلال العرض... وأثناء حكايته تطفأ الأنوار على المسرح فى ثوان ويظهر الشريط السينمائى.. الذى صورته أمام الجمهور وبه الجزء الذى يحكيه .. أى تحول الكلام إلى صور مرئية.. وكانت المشاهد التى صورت سينمائياً هى يوسف فى محطة مصر، ينزل من القطار ويتجه إلى الخارج.. يركب التاكسى يسير فى الشوارع يجد أنوارها مضيئة .. تبدو عليه الدهشة.. يدخل ويفاجأ بزوجته مع عشيقها... يطلق عليها الرصاص، وبعد ذلك تُضاء الأنوار وتستكمل المسرحية..

ولقد كانت حيلة ذكية من (يوسف وهبى، ومحمد كريم) حيث استخدام السينما داخل العمل المسرحى.. ولقد استخدم هذا التكنيك من قبل..، ولكن "وهبى وكريم" استخدماه بشكلٍ مميز... بقصد أو بدون قصد حيث إنهما استخدما السينما فى التعبير عما حدث للبطل سابقاً أى عرضه بطريقة الـ Flash back حيث إن ذلك صعب أن يقدم عبر المسرح فاللجوء للسينما باعتبارها تكنيكًا جديداً ووسيلة إيضاحية تفسر لماذا أقدم البطل على قتل زوجته وكان هذا العرض عام١٩٣١ واستغرق حوالى خمس دقائق كان يعلق عليها يوسف وهبى بصوته.. وكأنه راوٍ للأحداث التى كان هو يصورها بنفسه وعرضت على مسرح رمسيس.

لم يتبق من أعمال المخرج محمد كريم ولا كادر واحد نستطيع أن نشاهده أو نفحصه ونقوم بتحليله ونبين ماهى ملامح السينما الصامتة الخاصة بمحمد كريم باعتباره من المخرجين المصريين القلائل جداً الذين عملوا بالسينما الصامتة وكان له نموذج فيلم [روائى طويل] تحدثت عنه الصحف كثيراً ولكن للأسف الشديد، لم نشاهد ولا أدرى ماذا كان مصير هذا الفيلم... فالقائمون على السينما لم يكونوا يعرفون أساليب حفظ الأفلام.. أو أن الدولة أيضاً لم تساعدهم وتوجههم لذلك، فاعتبر كل مبدع قام بعمل فيلم هو حق خاص له... وليس ملكًا للبشرية وللتاريخ فأى فيلم بعدما أنتج هو ملك للبشرية كلها.. على اعتبار أن السينما هى الفن الذى يحفظ التاريخ.

ومن المخرج محمد كريم الذى أحب السينما وبذل جهداً كبيراً للعمل بها، إلى شخص آخر ومبدع لم يأخذ حقه هو الآخر فى التقدير، وهو الفنان المصرى "محمود خليل راشد" وهو من مواليد الإسكندرية ١٨٩٤، وكان شابًا مبدعًا متفوقًا دراسياً له إهتمامات خاصة بالفن..." (٥٨) ألف أولى رواياته (سنية فتاة الإسكندرية) وذلك عام ..١٩١٢ وفى هذه الرواية تحدث عن السينما باعتبارها وسيلة لمطاردة الإجرام.

بعد تخرجه وعمله كمدرس للطبيعة والرياضة، أنشأ معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالمراسلة" وكان يقوم بعمل المكتب الاستشارى الفنى الذى يصدر النشرات العلمية والفنية ولكنه لم يكتف بذلك لأنه كان يهتم بالاتصال بالناس فألحق بالمعهد قسماً للسينما، أنتج المعهد فيلمين عُرضا معاً تحت اسم "مصطفى الساحر الصغير" شارك فى التصوير فى هذين الفيلمين محمد بيومى. ويضيف الدكتور "أسامة القفاش" أن الفيلم وضع أساساً لفائدة جمعية "منع المسكرات" التى كان راشد أحد أعضائها البارزين، ومن إعلانات الفيلم نستنتج أنه يعرض تحت رعايتها ورعاية الأمير عمر طوسون.. والذي أولى إهتمامًا كبيراً للسينما وظهر فى فيلم من أفلام محمد بيومى سأتعرض له لاحقاً.

والفيلم عرض فى القاهرة والإسكندرية فى عام واحد عام ١٩٣٢ . ويضيف د. أسامة القفاش أنه جاء فى إعلان

الفيلم... أن فيلم الساحر الصغير كانت له العديد من المميزات أبرزته وجعلته من الأعمال الهامة وهى :

١- إنه أول فيلم استخدم الموسيقى الشرقية.

٢- إنه أول فيلم خلا من المناظر التى تسيء لسمعة مصر.

٣- إنه أول فيلم يرمى إلى فكرة سامية وغرض نبيل.

٤- إنه أول فيلم حاز أعجاب المشاهدين فشاهدوه مراراً.

٥- إنه أول فيلم مصرى فى تصويره وإخراجه وتمثيله.

٦- إنه أول فيلم جمعت فيه كل غرائب السينما.

٧- إنه أول فيلم ملئ بالخدع السينمائية.

ويضيف الباحث أسامة القفاش أنه بالفعل تخلل موضوع الشريط السينمائى الذى أبدعه "محمود خليل راشد" بعض الحيل والخدع السينمائية، مثل تحويل رجل إلى قط، وخروج السمك من البحر إلى يد الساحر الصغير، وصعود الخمر من جوف السكير إلى كأس فى يد الساحر، ... ولقد نجح راشد فى إخراج هذه الحيل ولقد قام محمد بيومى بتصوير جزء من الفيلم.

ولقد كان "محمود خليل راشد" على وعى كامل بأهمية السينما وقيمتها الاجتماعية ومدى تأثيرها على الإنسان [الفرد] فهو يرى أن الفن الذى لغته الصورة يستطيع أن يفهمه الأمى والأصم، والطفل والرجل... فهو يرى على حد تعبيره أن السينما كالطعام المهضوم، وتعتبر من أهم الفنون التى تمثل الواقع الحياتى ومن فهمه لطبيعة السينما.. استطاع تقديم سينما متميزة تحتل فيها الصورة المكانة الأولى، ويضيف "د أسامة القفاش" إن فهم راشد للواقعية ليس فهمًا عتيقًا، إنما يجعل المتلقى يشترك فى الحدث ويجعل الأسطورة جزءاً من نسيج حياته.. فهو يمزج بين لقطات واقعية كالبحر والشوارع، وبين الهلوسة والحلم والقدرة على التخيل... ويرى الباحث إنه فى هذا أشبه إلى تقديم الأسطورة عبر الفن السينمائى.

ويؤكد "محمود خليل راشد" فى حوار معه عن أهمية السينما فيذكر ما ذكرته أنا لاحقاً عن علاقة السينما بالتاريخ، وكيف أن السينما لها مقدرة على حفظ التاريخ وتوثيقه حتى عبر الأفلام الروائية، فهو يقول: "إن السينما وثيقة بصرية دالة على التاريخ... ففى الفيلم لا أشاهد الحدوتة فقط ولا التصوير فقط، بل أشاهد الإسكندرية فى الثلاثينيات، مشاهدة كل شيء من ملابس ووسائل مواصلات ومبان، وحتى الناس وطريقة تفاعلاتهم.. فالسينما خير وسيلة على اعتبار أنها وثيقة مرئية وليست مكتوبة فالصورة لا تخدع فى هذا الصدد.

ويضيف د. أسامة القفاش .. أن لمحمود خليل راشد [نقداً ودراسات حول السينما] نستخلص منها... أنه يرى أن المتلقى فى العملية الإبداعية يجب أن يكون إيجابياً مشاركاً فى الأحداث... وأعتقد أن تلك الرؤية التى أشار لها "راشد" كانت رؤية متطورة توصل لها المنظرون فيما بعد. كذلك أشار أنه يجب عدم فهم الواقعية على أنها مجرد نسخ للواقع.. أو تقديم موعظة. والشيء الأهم الذى قام به د. أسامة القفاش وفريق البحث الذى كان معه، هو اكتشاف فيلم [الساحر الصغير وإعادة تجميعه وترميمه، كما فعل د القليوبى مع المبدع (محمد بيومى).

والخلاصة أنه لم يوجد تحت أيدينا من الأفلام المصرية الصامتة سوى بعض أفلام المبدع الرائد (محمد بيومى) والتى اكتشفها (محمد كامل القليوبى) وكذلك للمخرج محمود خليل راشد والتى اكتشفها د. أسامة القفاش وآخرون.

أولاً : الأفلام التسجيلية :

والتى أنتجها عبر جريدة آمون. وهذا الترتيب كما وضعه د. القليوبى فى الشريط الفيلمى الذى اكتشفه وعرضه على المشاهدين:

١- العدد الأول لجريدة آمون ١٩٢٣ (عودة سعد زغلول من المنفى وترحيب الأمة.

- يبدأ الفيلم بلوحة لمجلة آمون
- لقطة عامة لجموع الناس فى ميدان الأوبرا.
- لقطة عامة لجموع الناس على الجانبين.
- لقطات متفرقة لجموع الناس فى انتظار الزعيم.
- لقطات من خلف رؤوس الناس على العربات وهى تمر.
- لقطات تتابع السيارة وهى تسير.
- لقطات أقرب من اللقطات العامة لجموع الناس.

- مجموعة لقطات متفرقة من الجانب والأمام للناس.
- مجموعة لقطات لعربات حنطور تمر.
- لوحة "يحيا الملك وليعيش سعد".

نجد فى تلك اللقطات تنوعًا إلى أنها تميل معظمها إلى اللقطات العامة وذلك خاضع لطبيعة الموضوع. الإهتمام الكبير بالناس.. وذلك على اعتبار أنهم هم الموضوع الأساسى والذين جاءوا لرؤية زعيمهم بكل الحب.، تصويره وزواياه والتى تبرز عدد الجموع الغفيرة المنتظرة سعد زغلول.. وكذلك تصويره للناس على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية. الحس الوطنى لدى محمد بيومى والتى جعلنه يصور هذا الموضوع كبداية لسلسلة أفلام من إنتاج شركة آمون.

٢- الفيلم الثانى المحمل الشريف ورجوعه.

- لقطات قليلة جداً لجموع الناس تسير، فدائماً الناس هى ما يثير بيومى

٣- الفيلم الثالث: افتتاح مقبرة توت عنخ آمون ١٩٢٤

- مجموعة من المسؤولين يقفون فى وضع التصوير لقطة متوسطة.
- لقطة عامة لهم ثم يقوم بيومى بعمل مسح للصورة wip
- مجموعة من الناس تسير فى صحراء فى لقطة عامة.
- الكاميرا داخل قطار تصور القضبان.
- محطة وصول قطار ولكن الكاميرا تبعد ولا تقترب.
- لقطة ورقة وزارة الأشغال العمومية.
- نجد فى هذا العمل.. التنوع فى استخدام الأحجام المختلفة للقطاته، استخدام بعض المؤثرات البصرية كالمسح، الناس المسؤولين يقفون وكأنهم يتصورون صورة فتوغرافية، وضع الكاميرا على القطار وهذا التكنيك سيستخدمه كثيراً.

٤- الفيلم الرابع: حفلة الألعاب الرياضية التى أقامتها فرقة الحرس الملكى بمناسبة عيد جلالة الملك ١٩٢٤.

- لقطات لشوارع.
- مجموعة من الخيل تسير.
- مجموعة من العربات التى تجرها الخيل.
- مجموعة من الجنود فى طابور عرض.
- لقطة لأحد الجنود مرتديًا الزى العسكرى.
- وصول العربات الملكية.
- فى هذا الفيلم نلاحظ أن (بيومى) حاول أن يغطى كل الحدث الرياضى فقطع على الجنود ثم على العربات، ثم على الخيول وهكذا حتى يعطينا أحساسًا بالاحتفال ككل.

٥- الفيلم الخامس ١٩٢٤ جنازة السير لى ستاك

- لقطة متوسطة للجنود.
- لقطة متوسطة للجياد.
- لقطة متوسطة للنعش على عربة تجرها الجياد وخلفها الجنود.
- مجموعة لقطات للمشيعين.
- مجموعة لقطات لجنود التشريفة.
- مجموعة للجياد وهى تدخل الكادر وهو فارغ.
- مجموعة لقطات للجنود أيضاً وهى تسير وتدخل الكادرات.
- مجموعة لقطات للمشيعين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية.
- مجموعة لقطات لحركات الجنود وهى تسير فتعطى شكل حركة منتظمة.
- نجد أيضاً فى هذا الفيلم تنوعًا فى اللقطات على العناصر الموجودة فى الجنازة فالمشيعين والجنود والنعش، كذلك نجح فى تصويره لحركات الجنود وسيرهم بشكلٍ منتظم يخلق نوعًا من الإيقاع الموسيقى المتولد من تلك الحركة. اللقطات المتنوعة للمشيعين توضح أن جميع فئات الشعب تشارك فى تلك الجنازة.

٦- الفيلم السادس ١٩٢٥ حفلة كرة القدم منتخب القاهرة وفرقة الهاكوا النساوية.

- لوحة مكتوب عليها منظر عمومى لحوش به ستة آلاف شخص يشاهدون اللعب.
- لقطة لاستعراض الملعب كله.
- لوحة لابتداء اللعب.
- لقطات للفريقين وهما يلعبان.
- لوحة فى النصف الأول كانت كل الهجمات على الفريق النمساوى.
- لقطات لمتابعة اللعب.
- لقطات للعب من زوايا مختلفة.
- لوحة هدف.
- مجموعة لوحات تصف ما يحدث فى اللعب.
- لوحة تعادل الفريقين.
- رجال البوليس والحفاظ على النظام.
- والفيلم تسجيل للقاء كرة قدم بين فريق مصرى وفريق نمساوى، وأكد بيومى فى الفيلم وعبر لوحة أن هناك آلافًا من الجمهور يتابع ويساند فريقنا المصرى، وكان بعد كل مجموعة من اللقطات يضع لوحة... تفسر ما حدث فى اللقاء حيث إنه لم يستطع بالطبع تصوير اللقاء كله. ولكنه أيضاً حاول قدر الإمكان تسجيل هذا الحدث بكل جوانبه من جمهور، وملعب، ولاعبين، حتى فرق البوليس النظامى، ولوحات الشرح والنتائج.

٧- الفيلم السابع "احتفال لجنة الوفد بالأسكندرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمى للمفاوضة برئاسة النحاس باشا (١٩٣٠).

- محطة قطار لقطة عامة.
- القطار يسير ببطء.
- لقطات لجموع الناس فوق القطار.
- لقطات للناس وهى تهلل وتلوح بأيديها.
- لقطات للناس فى زحام شديد.
- لقطات للميناء والسفينة رأسية على الرصيف.
- لقطة بانوراميه على الناس وهى تودع.
- لوحة .. سفر سعيد يحيا النحاس الوفد وكيل الأمة.
- نجد أيضاً فى هذا الفيلم تنوعًا فى اللقطات وأحجامها وكذلك تنوعًا فى الأماكن حيث محطة القطار ثم الميناء...، لقطات كثيرة توضح حب الناس للوفد والأمل المتعلق بسفر النحاس...، استخدام بيومى لحركة الكاميرا البانورامية العرضية والتى تستعرض جموع المودعين، الحس الوطنى الملازم دائماً لمحمد بيومى والذى ظهر من أول تصويره لفيلم (سعد زغلول) لقطات القطار التى دائماً ما تستهويه.

٨- الفيلم الثامن ١٩٣٢، نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس.

- لقطة الأعمدة الضخمة.
- لقطات للعمال يرفعون الأعمدة.
- مجموعة لقطات من العمال يلتفون فى حركة دائرية يربطون صامولة فى الأرض فى اتجاه دائرى من اليمين إلى الشمال، ثم يلفون العكس.
- لقطة متوسطة لأرجل العمال وهى تلف.
- لقطة عامة على أجسادهم كاملة وهم يلفون.
- لقطة بانوراميه رأسية للعمال على "السقالات".
- لقطة بانوراميه رأسية لأحد الأعمدة تستعرضه الكاميرا.
- فى هذا الفيلم ركز (بيومى) على العنصر الهام وهو [الأعمدة] على اعتبارها أنها العنصر الأساسى للموضوع، وكذلك ركز على الجهد الكبير الذى يقوم به العمال والمشقة التى يعانونها حيث ثقل حجم العمود، كذلك نوع فى حركة الكاميرا واستخدم الحركة الرأسية مستعرضاً بذلك أحد العمال، وأحد الأعمدة.
- نجده أيضاً قد أدرك بحدسه أهمية اللقطة الدائرية للعمال وهم يحفرون الأرض ورأى أن فى تلك اللقطة صورة تشكيلية، لذلك التقط صورة من اليمن وأخرى فى حركة عكسية.

٩- الفيلم التاسع ١٩٣٢ الابتهاج العظيم بعيد جلوس الملك فؤاد على عرش مصر.

- لوحة جموع الشعب تنتظر ظهور الملك المفدى.
- لوحة ابتهاج الشعب.
- مجموعة لقطات لمحلات تجارية مزينة بالأعلام.
- مجموعة لقطات لمنازل مزينة بالأعلام والأنوار.
- لقطة للافتة على محل.
- لقطة بعض الناس تعلق الأعلام.
- لوحة اندفاع جموع الشعب تسير.
- لوحة اجتماع آلاف أمام قصر رأس التين.
- لقطة بانوراميه تستعرض الناس.
- لقطة للناس تنتظر.
- لوحة الكل يهتف لحياة الملك.
- لقطة متوسطة لبعض الناس تهتف.

فى الفيلم نجد استعراض بيومى لمظاهر الاحتفال وذلك من خلال الناس والمبانى والزينات، فبتلك اللقطات المتنوعة يعرض لنا فرحة الناس بالملك دون خداع، أيضاً نجد تنوعًا فى أحجام اللقطات وأيضاً حركات الكاميرا وزوايا التصوير، وكأنه يقول لنا إن مصر كلها تحتفل بهذه المناسبة.

١٠- الفيلم العاشر ١٩٣٣، افتتاح نادى الصعيد بالإسكندرية

- لوحة تحت رعاية حسين صبرى باشا.
- مجموعة لقطات لصور فوتوغرافية.
- لوحة رئيس الشرف.
- لوحة مجلس الإدارة.
- لقطة يستعرض فيها أعضاء مجلس الإدارة.
- لوحة لجنة المصالحات.
- لقطة يستعرض فيها لجنة المصالحات.
- لقطة فارغة ثم لجموع المستقبلين يمرون بالكادر، ثم يجلسون.
- لقطة متوسطة لأحد الأشخاص يشرح.
- لوحة النادى من الداخل والخارج.
- مجموعة لقطات للمبنى وحركات كاميرا رأسية تستعرض المبنى داخلياً وخارجياً.
- مجموعة لقطات تصور السلالم الداخلية للمبنى.
- لوحة أحد الصالونات الضخمة.
- لقطة عامة للصالون.
- لقطة لخروجهم من الباب.
- لوحة المهرجان العظيم بمناسبة الافتتاح.
- مجموعة لقطات لمظاهر الاحتفال، مثل اثنين يرقصون بالعصا.
- لقطات لجموع الناس تشاهد التحطيب.
- لقطات أخرى توضح مظاهر الاحتفال من رقص وغناء وطبول.
- لقطة لطفل صغير جداً يضع على أرجله طبقًا فارغًا ويبدو عليه مظهر بؤس.
- لقطات لأطفال ونساء فقراء.
- لوحة المسؤول يوزع فاكهة على الفقراء.
- لقطة للمسؤول يوزع الفاكهة.
- لقطة للأطفال تصفق.
- لوحات تفسر ما يحدث.
- لوحة –تشريف عمر طوسون باشا.
- لقطة لوصوله.
- لقطة لبقرة.
- لوحة يحيا جلاله الملك ويعيش أمير الصعيد.
- صورة للملك.
- صورة لعلم مصر.

يُعد هذا الفيلم من أطول الأفلام التسجيلية لبيومى، وبه تنوع كبير، حيث يصور لقطات داخلية ولقطات خارجية، يستعرض كل المسؤولين فى النادى عبر وضع لوحة توضح المهمة الموكلة لهم ثم يقطع عليهم، وكأنهم يتصورون صورة تذكارية، استخدم الصور الفوتوغرافية وأدخلها داخل نسيج العمل التسجيلى.

دائماً بحدسه الاجتماعى يصور الفقراء فى العديد من اللقطات لكى يعبر عن مدى معاناتهم، نوَّع كثيراً فى هذا الفيلم من تصوير مظاهر الاحتفال من رقص وغناء، وتصوير جوع وبؤس وفقر، أكد ثانياً على أن عمر طوسون باشا والذى يُعتبر من المهتمين بالنشاط الاجتماعى والفن خصوصاً الفن

السينمائى حيث كان دائماً يساهم فى نشر هذا الفن. أفلام بيومى التسجيلية ذات روح وطبيعة واحدة، البطل عنده دائماً الإنسان البسيط رجل الشارع، يهتم بالسياسة ولديه حس وطنى كبير، دائماً ما يصور لقطات للمسلمين والمسيحيين تؤكد فكرة الوحدة الوطنية ورفع شعار يحيا الهلال مع الصليب، دائماً الكاميرا عنده متيقظة وتصور وتلتقط كل الأحداث الهامة سواء كانت سياسية أم اجتماعية وحتى الأحداث الرياضية. لقطاته حية وصريحة وصادقة لا تعبر عن زيف ولكن عن مشاعر صادقة، دائماً ما يصور جموع الناس فى حركة والكاميرا دائماً فى وسطهم. أيضاً الناس عنده تشارك ولكن فى نفس الوقت لا حول لها ولا قوة، فهى دائماً، تهلل، تودع، تستقبل، تنتظر. أما بالنسبة للحرفية والتقنيات فهى عنده بسيطة بدائية وحتى استخدامه للمونتاج ليس أكثر من كونه وصلاً للقطات ثم تجميعها لتوصيل معنى أو فكرة دون النظر لقواعد ولكنه يعتمد فيها على حدسه فقط.

أما بالنسبة للأفلام الروائية:

الفيلم الأول برسوم يبحث عن وظيفة ١٩٢٣ .. (١٢ دقيقة).

ويأتى تتابع اللقطات فى الفيلم على النحو التالى:

- شخص يقرأ الجورنال ولا نرى وجهه M.S ثم نرى وجهه فنعرف من ملابسه أنه شيخ وتبدو عليه علامات الفقر ولكن وجهه مبتسم.
- لوحة أن الجرائد لا تكلفة شيئًا.
- لقطة للشيخ ينظر خارج الكادر لأنه سمع شيئًا، ثم الكادر فارغ.
- لقطة السيدة تلقى بعض المهملات من النافذة وهى عبارة عن جرائد وتلوح.
- لقطة للقمامة والشيخ يتفحصها.
- لوحة الجوع كافر.
- لقطة للشارع ونرى خيالاً ثم يدخل طفل فقير يبحث عن شيء.
- لقطة للطفل يدخل مكانًا لنرى فيه لافتة كُتِب عليها [فليحيا الارتباط].
- لقطة بتلصص فنجد شخصًا نائمًا ويغطى نفسه بالقش. الولد يبحث عن أشياء، ثم يجد رغيفًا وحيداً فيسرقه ويجرى.
- لقطة للطفل يخرج من البيت حتى يجد الشيخ متولى الذى ينهره على فعلته ويضربه ويأخذ منه الرغيف ويهرب الطفل ويجرى الشيخ متولى.
- لقطة على الشخص النائم يتقلب فى نومه بحركات كاريكاتورية، ويصحو من النوم فنجده برسوم.
- لقطة لبرسوم يصلى أمام صورة السيدة العذراء.
- لقطة لبرسوم يحاول أن يشرب، ثم يبحث عن الرغيف دون جدوى فلا يجده.
- لوحة أين الرغيف.
- لقطة لبرسوم ينهار ويبكى على الرغيف الوحيد الذى يمتلكه.
- لقطة للشيخ متولى يأكل الرغيف بنهم وبحركات مضحكة.
- لقطة للشيخ متولى يلفت نظره شيء.
- لقطة للشيخ يقرأ لوحة كتب عليها [بنى آدم للإيجار ولو باللقمة].
- لقطة للشيخ يجرى وخلفه أطفال فى الشارع يهللون.
- لقطة للشيخ يدخل غرفته فنجد صورة لسعد زغلول وعلم مصر وهو يعبث بالجرائد.
- لقطة للشيخ فى الشارع يقرأ عنوانًا ثم يدخل مبنى.
- لقطة لبرسوم فى الشارع وهو يجرى وخلفه عربة حنطور.
- لقطة لشارع فارغ والحنطور يجرى.
- لقطة لبرسوم يجرى من الخلف ونجد الحنطور وخلفه الشيخ متولى.
- لوحة كرباج ورا ياسطى.
- لقطة لشارع ومبنى يدخله برسوم.
- لقطة لشخص ينظر فى ساعة ثم يدخل نفس المكان.
- لقطة قريبة لبرسوم يقرأ لافتة كتب عليها "بنك شمهورش إخوان مصر".
- لقطة لبرسوم بجانب اللافتة، يهندم ملابسه وينظف نفسه ويمسح عرقه ثم يدخل وخلفه الشيخ متولى.
- لقطة متوسطة لوجه الشيخ متولى.

- لقطة متوسطة للشيخ متولى يضحك ويجلس على مقعد البواب، يأتى البواب وينهره، يقوم الشيخ متولى بإزاحة الكرسى فيقع البواب على الأرض، ثم يجلسان بجانب بعضهما البعض.
- لقطة عامة للموظفين يخرجون من العمل والبواب يحييهم بحركات ساخرة.
- لقطة متوسطة للشيخ متولى يشرب ماء ليجد المدير يخرج ومعه برسوم.
- لقطة عامة لبوابة حديد والجميع يخرجون مبتهجين.
- لقطة عامة للشارع والسواق فى العربة ينتظرهم ويركبون.
- لقطة عامة للشارع تصل العربة لمنزل المدير وينزلون جميعاً.
- لقطة عامة يدخلون منزل المدير.
- لقطة عامة مائدة طعام وتجلس سيدتان.
- لقطة بانورامية من اليمين إلى اليسار والعكس تتابعهم الكاميرا وهم يأكلون.
- لقطة قريبة برسوم يأكل.
- لقطة قريبة للسيدة.
- لقطة قريبة للرجل [المدير].
- لقطة قريبة للشيخ متولى.
- لقطة للمدير يفهم سوء التفاهم وأنهم يريدون وظيفة.
- لقطة للمدير يستعد لضربهم ثم يجرى خلفهم حول المنضدة.
- لقطة للمدير قريبة.
- لقطة عامة خارج المنزل ينزلان الاثنان وخلفهما المدير، ثم يصعد.
- لوحة بعد أكلة الظهر الشهية يشعر الإنسان بالخمول.
- لقطة عامة لشارع فارغ يدخلان الاثنان وهما يترنحان .
- لوحة وبعد.
- لقطة لهما يجلسان على الأرض وينامان.
- لقطة متوسطة وهما نائمان.
- لقطة عامة وهما نائمان ويراهما عسكرى ويوقظهما وينهرهما ويخرجان من الكادر.
- لقطة عامة العسكرى يمسك بهما وهما يترنحان ويأتيان من عمق الكادر ويقتربان من مقدمة الكادر ثم تختفى الصورة تدريجياً.
- لوحة النهاية.

يُعد فيلم "برسوم يبحث عن وظيفة" كنزاً من كنوز السينما المصرية، فوجود فيلم عام ..١٩٢٣, فهذا إعجاز بكل المقاييس حيث إننا لم نجد نهائياً أفلامًا صامتة تعبر عن تلك الفترة على الإطلاق، وكل ما كُتب عن هذه الفترة من حياة السينما كلها اجتهادات. كتبها أصحابها من مطالعتهم للصحف التى كتبت عن تلك الفترة آنذاك، والمهم أيضاً فى هذا الفيلم أن جميع العاملين به مصريون.. وكذلك الموضوع.. فمحمد بيومى تعامل مع شخصين تحت حد الفقر، وهما مهمشان.. وجاء بهما واحد مسيحى والآخر مسلم، لكى يقول إن الجميع يقعون تحت وطأة الفقر، الجميع جائعون حتى الطفل الصغير، لدرجة أن "برسوم" وهو أحد أبطال الفيلم اضطر لكتابة لوحة محاولاً تأجير نفسه ولو حتى باللقمة.

والفيلم كوميديا اجتماعية .. يتعرض فيها المخرج لسلبيات الحياة عبر أبطاله الذين يأدون أدوارهم بسخرية... وكأننا أمام شارلى شابلن أو نجيب الريحانى، فالبطلان.. مشردان يحلمان بلقمة العيش... يضطر أحدهما لسرقة رغيف من الآخر.. والأبطال عند بيومى " يتحايلون على الحياة ليستمتعوا بها ويمتصوا رحيقها إلى أقصى درجة ممكنة بدلاً من أن يقضوها كما لو كانت حكماً قاسياً"(٥٩).

نجد النزعة السياسية فى الفيلم عن طريق صورة "سعد زغلول" التى يضعها الشيخ متولى فى منزله... واللقطة نشعر بها وكأنها خارج السياق والبناء الخاص بالموضوع وكأن المخرج وضعها قاصداً ذلك لكى يقول بها إنه لا خلاص إلا على يد هذا الزعيم... والذى كان بيومى يؤمن به إيمانًا عميقًا، كذلك

تأكيد بيومى على الروح الوطنية ورفع شعار [الهلال مع الصليب] حيث إنه آراد أن يقول إن الاثنين أصحاب مصير واحد فى هذا البلد...، وإن النوم فى الطريق جريمة... أى جريمة أنهما شبعا حتى النوم... وهذا لا يجوز، بل الذى يجوز هو الجوع فالجوع. كذلك يوضح لنا العلاقات الإنسانية المزيفة حيث رأينا كيف تعامل مدير البنك معهما على أنهما عملاء للبنك، ولكن بعدما اكتشف أنهما يريدان البحث عن وظيفة طردهما أشد طردة. والفيلم على المستوى التقنى بسيط، استطاع فيه (بيومى) أن يخلق إيقاعًا مرحًا يتناسب مع طبيعة الموضوع الساخرة والتى تتضمن "شر البلية ما يضحك" ولكن معظم القطعات كانت تحتاج لإعادة مونتاج لافتقادها للتتابع، كذلك حركات الكاميرا والتى كان استخدامها ضئيلاً جداً، لم يكن لدى المخرج براعة لتحريكها حيث إنها كانت تتحرك بشكل متقطع، كذلك إذا خرج العنصر من الكادر بعد فترة نجده يحاول متابعة هذا العنصر. أهتم بالتفاصيل، والملابس... كذلك اختياره للممثلين... حتى الأدوار الثانوية، استطاع أن يخلق قصة وموضوعًا وحبكة وأحداثًا متلاحقة مع وجود الإحساس الكوميدى.

الفيلم الثانى الباشكاتب (١٩٢٤)

لا يوجد سوى لقطة واحدة ثابتة [لقطة عامة] لسيدة ورجلين أمام باب منزل.

الفيلم الثالث الخطيب نمرة ١٣ (١٩٣٣)

- فيلم روائى طويل(٥٠ دقيقة) إنتاج المعهد المصرى للسينما
- والمؤلف والمخرج والمصور والمونتير هو محمد بيومى أيضاً.
- والفيلم كوميديا اجتماعية طويلة وكأن الفيلم [الخطيب رقم ١٣] يعتبر الجزء الثانى لفيلم [برسوم يبحث عن وظيفة]، حيث إن الفكرة الأساسية للفيلم هى نفس الفكرة الأساسية لفيلم [برسوم]، وهى شخصية زعتر، الشاب الفقير المتشرد والذى لا يجد قوت يومه.. ويبحث عن وظيفة، وكما كتب (برسوم) فى فيلمه عن الإعلان عن وظيفة ولو باللقمة، قام كذلك زعتر، وزعتر لم يكن فى الدراما بمفرده... ولكن كان معه طفل صغير هو [زعزوع]، والذى كان على مستوى الدراما [محركًا للأحداث]. حيث إن الأزمة الحقيقية فى الدراما قد أوجدها [زعزوع]..، لأنه آراد أن يوقع زعتر فى مقلب بعدما أكل البرتقالة الوحيدة التى كانت معه وأعطاه إياها [بائع الفاكهة.
- والموضوع كله ينحصر فى أن زعتر وزعزوع يعيشان مع بعضهما البعض، فى غرفة ولا يجدان قوت يومهما.. فيضطر زعتر لكتابة لافتة تقول [بنى آدم للإيجار ولو باللقمة] فيعمل فيه مقلب زعزوع ويضع له عنوان عمل وهو (بنك شمهورش) فيذهب إليه لشغل وظيفة فى نفس الوقت يكون مدير البنك فى انتظار خطيب ابنته رقم [١٣] فجميع الخطاب السابقين قد فروا من دمامة العروس، ولكن الخطيب رقم [١٣] يعتذر هو الآخر ، فيخطر فى بال المدير فكرة وهو أن يأخذ هذا الصعلوك المتشرد، الذى يبحث عن وظيفة ليزوجه لابنته... وفعلاً يحدث ذلك ويتزوجان، ويظفر زعتر بزوجة وحياة كريمة ويجد زعزوع مكانًا له فى بيت المدير والذى يرعاه ويحبه.

والفيلم يشابهه إلى حد كبير فيلم (برسوم) كما سبق أن أشرت، حتى شخصية زعتر فهى الأخرى تشبه شارلى شابلن، وفكرته الفقر وعدم وجود عمل هى نفس موضوع الفيلم السابق، وكأن الزمن لم يمر، أى [تسع سنوات] لم تغير الأوضاع الاجتماعية ولا السياسية الموجودة فالحال كما هو عليه، حتى اسم شمهورش مدير البنك.. هو نفس الاسم فى الفيلم السابق.. كذلك الأسلوب الذى بنى به بيومى الفيلم قريب جداً من الفيلم السابق، حيث فكرة السخرية من الحياة، والحس الكوميدى، والذى يعتمد على المقولة الشهيرة [شر البلية ما يضحك]، وفكرة سوء الحظ والتى كثيراً ما تواجه البطل إلا فى نهاية الفيلم، حيث عدم وجود عمل، معدات الصيد تفسد، المقلب الذى فعله به زعزوع، النقود التى أخذها من المدير يخسرها كلها فى القمار... وجميع العناصر والتى أخضعها [بيومى] لخدمة الكوميديا متنوعة، فملابس الأبطال وأشكالهم، وأداءهم التمثيلى، وكذلك الأسماء الساخرة التى أطلقها على الممثلين فى الفيلم، زعتر، زعزوع، شمهورش، جربوع، المعلم أحمد ملوخية المخدماتى..... إلخ.

- نوع بيومى فى أحجام اللقطات فى هذا الفيلم من اللقطات القريبة حيث يريد توصيل معنى أو الاقتراب من شيء للتدقيق فى تفاصيله، وحتى اللقطات البعيدة.

- استخدام أكثر توفيقاً عن السابق فى استخدام حركة الكاميرا وكذلك التكوينات فهو يخلق علاقات بين مقدمة الكادر والعمق، حيث كان زعزوع يفرغ شنطة الخضار، وزعتر يراقبه.

- نجد تتابعًا موفقًا مونتاجيًا فى بعض اللقطات حيث نجد زعزوع يضحك فى حجم متوسط ثم تكملة للضحك وهو فى حجم واسع.

- استخدم بيومى سرعات مختلفة فى الفيلم بين ١٦، ٢٤، حيث نجد داخل المنزل التصوير سريع بعض الشيء، وفى المشهد التالى على البحر أكثر بطئًا.

- قواعد القطع السلس، من عدم وجود سلاسة، أو عدم تكملة للحركة فى اللقطات المتتالية، أو عدم وجود Over lab بين اللقطات، وعدم اختزال الأزمنة الضعيفة كلها، كانت مسيطرة فى أجزاء كثيرة بالفيلم.

- هناك بعض اللوحات كان من الممكن الاستغناء عنها والاكتفاء بالمايم، مثل [اتفضل اجلس] حيث إن وجود لوحة كهذه تبطئ من الإيقاع وتدفق الأحداث.

- استخدم بكثرة [تكنيك] أن يقطع على أشياء مكتوبة باليد ويمسكها الأبطال فى أيديهم كتفصيلة توضيحية [كالجرائد مثلاً] وكانت الجملة التى أوضحها لنا المخرج والتى جاءت فى إحدى الصحف وتعبر وتزيد من مضمون الفيلم [اشتداد الأزمة وزيادة عدد العمال العاطلين].

- السخرية من أوضاع اجتماعية سلبية فى المجتمع آنذاك، مثل اللافتة التى حملها زعتر كدعاية لمحل بيع اللحوم، وكحلة الملوخية الحامضة التى سكبتها السيدة من الشرفة على رأس زعتر وزعزوع، الأماكن القذرة التى يسيرون فيها.

- التعبير عن مرور الزمن فى الفيلم كان يستخدم [بيومى] اللوحات، مثال [بعد ليل طال].

- رغم التنوع فى حجم اللقطات وحركات الكاميرا القليلة إلا أن التأثر بالشكل المسرحى كان واضحاً، كذلك التمثيل المبالغ فيه خصوصاً فى اللقطات القريبة.

- استخدامه لبعض وسائل الانتقال البصرى كالاختفاء التدريجى، والمسح، عن طريق استخدام كاشة.

- أهم ما يلفت النظر فى هذا الفيلم هو اللوحات المكتوبة والتى كانت من الأشياء الأساسية والمشاع استخدامها فى السينما الصامتة، استخدمها (بيومى) ببراعة ليس فقط ليوضح بها أشياء أو يفسر بها أشياء، ولكن كتعليقات ساخرة، حيث إن كل لوحة من اللوحات كانت إلى جانب كتابة جمل ساخرة، كانت تحمل رسمًا كاريكاتيريًا ساخراً جداً ليس فقط يفسر ولكن كان يعلق أيضاً، مثال [الزى الست بطنك]، [يا دهوتى دا أنا كنت أموت نفسى] وإلى جانب العبارة سيدة معلقة على حبل المشنقة ... إلخ.

- أبطاله جميعاً سواء فى هذا الفيلم أو غيره من المهمشين...، الفقراء.

- إن فيلم [الخطيب نمرة ١٣] من أهم أفلام محمد بيومى وهو نوعية مختلفة عن الأنواع الفيلمية التى كانت منتشرة آنذاك... "فالفيلم يبدو مختلفاً إلى حد كبير من ناحية الموضوع عن أفلام هذه الفترة بل والفترات التالية، فعلى حين يعتبر هذا الفيلم، خامس الأفلام الكوميدية الطويلة منذ عام ١٩٢٧، حيث أخذت الأفلام الكوميدية مساحة قليلة للغاية بالنسبة إلى أفلام هذه الفترة التى اكتسحت الميلودراما كنوع الغالبية العظمى منها" (٦٠).

الفيلم الروائى الثالث وآخر أفلام (بيومى) الروائية ليلة فى العمر ١٩٣٣

هذا الفيلم عثر عليه دكتور محمد كامل القليوبى كلقطات واجتهد هو والسيدة رحمة منتصر فى تجميعه. سوف لا أتحدث عنه باستفاضة على أساس أنه عمل غير كامل فلا أستطيع الحكم النهائى عليه.

- قام بيومى بتصوير بعض لقطات الفيلم فى الريف

فجاءت اللقطات حية تعبر عن طبيعة المكان.

- استفاض فى تصوير لقطات قريبة للممثلة (أمينة محمد) بالزى الفلاحى فأبرز جمالها.

- عبر باللقطات المتنوعة عن الحيرة والتوتر والمفارقات والتى حدثت للأبطال أثناء نزوحهم إلى المدينة.. فعبر جيداً عن حالة الاغتراب تلك ولكن بشكل ساخر.

- تستهويه دائماً حركة القطارات والترام والعناصر المتحركة وهذا واضح فى الفيلم... وأفلامه التسجيلية أيضاً، وخاصةً الترام ذو الطابقين الذائع الصيت والذى يُعتبر من معالم الإسكندرية.

- قام "بيومى" بإخراج لقطة من وجهة نظر البطلة وهى تركب الترام، حيث حدث لها دوار وإذا بنا نرى اللقطات من وجهة نظرها والكاميرا تترنح لتعبر عن الدوار الذى أصاب البطلة.

- يعشق البحر وهذا واضح فى أفلامه وحتى هذا الفيلم حيث نجد البطل والبطلة يشتريان بعض الملابس المستعملة من على الرصيف أمام البحر ولكن الشيء الملاحظ فى هذا الفيلم أن بيومى أصبح أكثر خبرة بالتقنية عما سبق وهذا واضح من مجموعة اللقطات التى تم العثور عليها.

- نأتى إلى نموذج آخر نادر من الأفلام القليلة المتبقية من تراث السينما الصامتة وهو فيلم "مصطفى الساحر الصغير" ١٩٣٢,

للمخرج محمود خليل راشد.

أول لوحة فى الفيلم "مصطفى أو الساحر الصغير" رواية فكاهية فى أربعة فصول.

- أول لقطة صورة للملك

ثم نجد لقطة لعلم مصر يرفرف على البحر وطفل ينحنى ويحيى أمام الكاميرا فى شكل مسرحى ... ثم اختفاء تدريجى.

- مائدة ويجلس عليها بعض الرجال ورجل يحكى لهم حكاية، ثم يقطع المخرج على الذى يحيكه الرجل.. ونجده يقوم بعمل Flash back لما يرويه.

- نجد بعض لقطات الحكى هذه لميناء وبحر وسفينة تغادر الميناء والرجل الذى يحكى وابنه يغادر السفينة.

- ثم يرجع ثانياً للحكى والزمن الواقعى لسرد الأحداث ثم تعود flash back ونرى بعض لقطات للصحراء، ولساحر يرتدى ملابس غريبة.

- محاولة لاغتيال الساحر فى لقطة نجد أحد الأشخاص ومعه سكين يحاول قتل الساحر الهندى... حيث إن المكان [الصحراء] قصد به المخرج الهند.

- الرجل الهندى [الساحر] يعلم الطفل الصغير مصطفى السحر.

- ثم للأب يحكى ثانياً لأصدقائه عما حدث فهو بمثابة الراوى الذى يتأرجح بين الواقع والرجوع للخلف Flash back.

-لقطات للهند، للصحراء.

- لقطات للمجموعة كلها وهى تسير وتدخل كهفًا.

- لقطات للساحر يعلم الولد (مصطفى) السحر داخل كهفه.

- لقطات للساحر يعطى مصطفى عصا سحرية ويجربها له.

- لقطات للساحر يجعل مصطفى يقسم أن لا يستعمل العصا سوى فى الخير.

- لقطات للخادم يسقى مصطفى شراب السحرة.

- لقطة الرجوع للزمن الواقعى والأصدقاء لا يصدقون، ثم يأتى مصطفى إليهم.

- لقطة لمصطفى يقوم بأعمال سحرية.

- لقطة لباب يفتح.

- يتجه الفيلم اتجاهًا آخر حيث نجد أن أحد الأصدقاء يتعرف على راقصة.

- نجده يشرب خمراً بشراهة.

- لقطات عديدة له فى الشارع يجرى ويرتكب

حماقات.

- لقطة لهذا الشخص الذى يدعى (بهلول) وهو يكسر كاميرا.

- لقطة لهذا الشخص وهو يجرى وسط الشارع كالمجنون.

- لقطة لهذا الشخص وهو يركب على مقدمة إحدى العربات.

- مجموعة لقطات لبهلول داخل القسم بسبب تلك الحماقات.

- مجموعة لقطات لبهلول يسكر بشراهة ويدخن.

- مجموعة لقطات له يسقط على الأرض ويحاول الناس إفاقته.

- مجموعة لقطات وقد جرح فى جبهته.

- مجموعة لقطات والإسعاف تحمله، وتدخله المستشفى.

- يخرج من المستشفى ويعود ثانياً للخمر والكوكايين.

- يؤنبه مصطفى ويذكر له أضرار التدخين.

- لبهلول يدخل مصحة عقلية.

- يهرب منها بهلول بملابس سيدة.

- يذهب للبحر ويعوم ويسرق ملابس أحد الأشخاص.

مجموعة لقطات للناس وهى تطارده يساعده مصطفى على الخلاص.

- يبدأ حياة جديدة ويعد مصطفى بذلك وينتهى الفيلم.

- الفيلم مختلف تماماً عن النوعية التى يقدمها "بيومى" فهذا الفيلم يحتوى على خدع كثيرة... ويخرج من مستوى السرد الواقعى إلى مستويات أخرى، منها الرجوع للخلف، ومنها الهلاوس، ونجدنا أمام شكل سردى يذكرنا بأفلام (جورج ميليه).

- تجد المخرج بدأ يتعلم فكرة التحكم واللعب بالزمان والمكان الفيلميين، وهكذا ظهر فى تعدد أزمنة الحكى، وكذلك الأماكن [الهند]. أى الزمان المتخيل والمكان المتخيل.

- فكرة وجود راوٍ يحكى الأحداث وهو أحد المشاركين فيها وكذلك يعقب عليها.

- فكرة الديكور الغريب [مثل كهف الساحر] واستخدام بعض الإكسسوارات الغريبة كالنباتات والكتب والعصا والجماجم والزجاجات.

- الخدع السينمائية والتى وإن كانت بسيطة إلا أنها جديدة الاستخدام ومبتكرة وموظفة جيداً، كتحريك الساحر للجماجم، كظهور صينية بها فناجين قهوة واختفائها، كتحويل رجل إلى قطة، كاستخدام الصور المعكوسة لرجوع البحر والأمواج للخلف، رجوع السمك من البحر ثانياً، رجوع الخمر من جوف بهلول للكأس، الملابس الجديدة التى ألبسها مصطفى لبهلول، اختفاء الناس بعيداً عن بهلول، الصفارة السحرية التى جمع بها مصطفى كل الناس فى الميدان.

- استخدام تقنى آخر وهو أن مصطفى عندما ينصح بهلول بالابتعاد عن الخمر لأن لها أضراراً، فيقول له سوف تصبح مجنونًا، فيقطع على بهلول وهو مجنون، وسوف تصبح متسولاً، فيقطع على بهلول متسولاً، وسوف تصبح مجرمًا، فيقطع على بهلول، يحمل سكينًا، ويقول له سوف تموت، فيقطع عليه، هيكلاً عظميًا. وكأن كل كلمة يلفظها يجعل لها المخرج معادلاً بصريًا ليوصل الفكرة وذلك عبر وصل اللقطات بالمونتاج.

- عندما يتعاطى "بهلول" الكوكايين تحدث له بعض الهلاوس.. والتى يجسدها لنا المخرج، فى صور مرئية كتحويل مصطفى إلى إنعام الراقصة وكأنها لقطات واقعية أى مزجًا بين الهلاوس والواقع، ليوضح تأثير الكوكايين عليه وذلك عبر المونتاج.

- يصور لنا المخرج فساد العاملين فى مصحة الأمراض النفسية ، حيث إن بهلول يعطى رشوة لأحد العاملين فيقوم بتهريبه على أنه سيدة.

- هذا الفيلم الروائى الطويل والذى يصور لنا فى جزئه الثانى عواقب الخمر والمخدرات فى شكل درامى مختلف، ومعتمد على الحيل السينمائية، والتى كان يعتبر استخدامها آنذاك جديداً بالنسبة للسينما، فهى حيل بسيطة وتعتمد على القطع الحاد على نفس اللقطة ولكن بإضافة عنصر أو إخفائه أو استبداله أو عن طريق تركيب الفيلم بالعكس.
- معظم لقطات الفيلم بين حجمى الواسع والمتوسط.
- لا يوجد إلا قليل جداً استخدامه لحركة الكاميرا، ولكنه استخدمه مرة واحدة بشكل جيد حيث الولد وأبوه ينظران على البحر والكاميرا خلفهما ثم تركتهما واستعرضت باقى البحر.
- لا يوجد تتابع بين اللقطات وكأن المونتاج هنا منفذ بطريقة الفوتومونتاج أى عدم وجود سلاسة واستمرارية فى بعض مناطق الفيلم.
- الخط الخاص بهلول أقحم على الفيلم إقحاماً غريباً على الرغم من كونه أساس الفيلم ورسالته التى نفذ من أجلها.
- اللقطات طويلة جداً أكثر من اللازم.. والكاميرا لا تتحرك والمخرج لا يقوم بالقطع وكأنه يصور مسرحًا.
- تنوع فى استخدام الأماكن التى صور فيها الفيلم بين الداخلى والخارجى، منازل، مستشفيات، مقاه، شرفات، شوارع، بحر، صحراء، حدائق، عربات.
- كثير من اللقطات معادة والأحجام فيها قريبة جداً من بعضها البعض.
- تعدد الشخصيات داخل العمل.

هكذا عرضنا فيلم (مصطفى الساحر الصغير)....، حيث الدراما الاجتماعية، والتى قدمها لنا المخرج فى إطار ساخر، إلى جانب الشكل السينمائى المبتكر والملىء بالخدع السينمائية والتلاعب بالزمان والمكان، والسرد والراوى.

وهكذا استعرضت كل المادة الموجودة والمتبقية من تراث السينما الصامتة المصرية، فنجدها ورغم أن بها محاولات طموحة إلا أنها لا تقارن أبداً بالسينما الصامتة العالمية، سواء فى روسيا، أو ألمانيا، أو أمريكا، كما سبق أن ذكرت أن السينما هناك وصلت إلى أعلى حد فى التعبير البصرى وأنتجت لنا أفلاماً تُعد إلى الآن رغم صمتها من علامات السينما وأساساً لنظريات المونتاج والإخراج والتى هى دعائم صناعة السينما.

ولقد توصلت من تلك الدراسة إلى بعض النقاط والتى اعتقدت من وجهة نظرى أنها الأساس الذى لم تصل به السينما المصرية إلى ما آلت إليه السينمات الأخرى وهى كالتالى:

١- عندما دخلت السينما مصر عام ..١٨٩٦ لم يشاهدها إلا فئة قليلة من الناس كانت هى الصفوة، ومعظمهم من الأجانب الذين يعيشون فى مصر، ولم يفطن إليها أبناء الوطن أو الأجانب الأصل المصريون الإقامة والمولد إلا بعد فترة.

٢- رغم أن المصريين عند مشاهدتهم لقطار لوميير، يدخل المحطة لم ينزعجوا ومع ذلك لم يدركوا وقتها وسريعاً أنه فن جديد سوف يصبح من أهم الفنون لما له من قدرة فائقة على الإيهام بالواقع، واعتبروه مجرد لعبة للتسلية، مثل مسرح خيال الظل، وصندوق الدنيا.

٣- تنبع ثقافة العرب من (الكلمة).. أى الصوت، فهم لا يستطيعون استيعاب فن يعتمد على الصورة فقط... فثقافتنا ثقافة كلام.

٤- إن فن التصوير التعبيرى كان غائباً من التراث العربى وخاصة الإسلامى فإن أحد الميادين التى أهمل فيها العرب الواقع لصالح المثالى يتضح بقوة فى الفنون الزخرفية .decorative arts فى الحقيقة مصطلح "فنون زخرفية" عندما يطبق على التجربة الفنية العربية هو نوع من تكرار للمعنى، لأن كل الفن البصرى العربى هو زخرفى، وليس أبداً تعبيرياً (المقصود هنا هو التراث العربى) وإن كان فهو غاية فى الندرة علاوة على أن العقل العربى أهمل الواقع لصالح الالتصاق للمعانى والتراكيب المثالية أى غلب المثالى على الواقعى. فإن تحريم الإسلام لتصوير الطبيعة وخاصة الإنسان قد لعب دوراً فى تأخر فن التصوير التعبيرى ولو أن الفنان العربى قد

استطاع أن يخترق هذا الطوق من التحريم وتغليب المثالى على الواقعى لاستطاع أن يترك تراثاً عظيماً من الفنون التعبيرية.

على الجانب الآخر فى الغرب فإن الفنون التعبيرية وفن التصوير مر بمراحل طويلة من التطور عبر القرون وكما يذكر بازان: "صحيح أن التصوير العالمى كان قد حقق ألوانا مختلفة من التوازن بين رمزية الأشكال وواقعيتها، ولكن فى القرن الخامس عشر، بدأ المصور الغربى يبتعد عن الإهتمام الرئيس بالواقع الروحى وحده الذى يتم التعبير عنه بوسائل ذاتية، وسعى إلى مزج التعبير بتصوير العالم الخارجى تصويراً يمتاز إلى حد ما بالدقة والأمانة. وربما كان الحادث الحاسم فى هذا الشأن هو اختراع أول طريقة علمية، وعلى شكل ما، الطريقة المعروفة من قبل بأنها ميكانيكية، ألا وهى: المنظور...، وكان هذا الحدث الهام يسمح للفنان بأن يوهم بأن هناك مجالاً ذا أبعاد ثلاثة من الممكن أن تتخذ فيه الأشياء موقعها كما نراها نحن بإدراكنا المباشر(٦١)

٥- قد انعكس ذلك فى التصوير الفوتوغرافي بعدها بعدة قرون، والذى مهد الطريق لمجئ السينما.

إن السينما هنا فى مصر فى سنوات صمتها لم تمر بما مرت به السينما الصامتة فى الغرب من "تجريب" من قبل فنانين كانوا شغوفين بالتجريب على عنصر الحركة والمرئيات، مستندين إلى ما لديهم من تراث ثرى فى الفنون البصرية.

٦- لم يكن لدينا آنذاك ممثلون يقدرون قيمة فن المايم، مثل "شارلى شابلن" ... والممثلون وقتها ينتمون ويخلصون تماماً للمسرح المعتمد أساساً على الكلام.

٧- لم يفطن أحد من الساسة إلى قيمة هذا الفن وقوة تأثيره على الناس، كما حدث فى "الاتحاد السوفيتى" على يد (لينين) الذى أدرك فن السينما وأهميته، فلقد بحثت فى العديد من المراجع فلم أجد مرجعًا واحداً يقول إن "سعد زغلول" قائد ثورة ١٩١٩، قد حضر عرضًا من عروض السينما توجراف... ولو حتى إشارة، رغم أن محمد بيومى بعد ذلك قد قام بتصويره أثناء رجوعه من المنفى فحتى هذا الفيلم لم نجد أى دليل على أن "سعد باشا" قد شاهده.

٨- الحالة الاقتصادية والاحتلال والفقر والمرض والبطالة، والحرب العالمية، كلها أشياء جعلت المصريين فى حالة من الإنهاك لا تجعلهم يستطيعون استيعاب فنون جديدة، أو حتى متابعة الفنون الموجودة وقتها. فالهموم الشخصية والوطنية هبطت من عزيمتهم وجعلتهم لا يفكرون سوى فى قوت يومهم.

٩- على الرغم من أن "محمد كريم" قد ذهب بنفسه لمقابلة "صفية زغلول" أم المصريين لكى يناشدها أن تدعو بنات العائلات للدخول إلى مجال التمثيل السينمائى... إلا أنها لم تستجب إلى طلبه.

١٠- أدرك "طلعت حرب" الاقتصادى المصرى أهمية السينما وذلك بسبب إقناع "محمد بيومى" له بذلك إلا أن إهتمامه بالسينما جاء متأخراً، وكانت له مشاريع اقتصادية أخرى أولاها هى بالأهتمام قبل السينما، ولكن لا نغفل له إنشاءه لشركة مصر للتمثيل والسينما.

١١- لقد تأسست أهم وأكبر نظريات السينما فى المونتاج من السينما الصامتة العالميه والتى كانت هى الأساس التقنى الذى نستند عليه إلى الآن.

فيلموجرافيا

الأفلام المصرية فى كتاب أحمد الحضرى "تاريخ السينما فى مصر" (١٩٠٧-١٩٣٠)

قدم أحمد الحضرى فى كتابه "تاريخ السينما المصرية" متابعة كورنولوجيه لوقائع تاريخ السينما فى مصر من خلال العديد من الصحف والمجلات.

١- زيارة الخديوى لمسجد المرسى أبو العباس بالإسكندرية ,١٩٠٧ عزيز ودوريس (١)
٢- الأعياد الرياضية فى مدرسة الفرير -عزيز ودوريس ١٩٠٧
٣- ملعب قصر النيل بالجزيرة ١٩٠٩ سينما مونديال بالقاهرة
٤- جنازة مصطفى كامل باشا ١٩٠٩ سينما برنتانيا بالقاهرة.
٥- عودة الخديوى من مكة المكرمة ١٩١٠ سينما برنتانيا بالقاهرة. بونفيلى
٦- سباق مينا هاوس ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة.
٧- خروج الروم الكاثوليك من الكنيسة ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة.
٨- المؤتمر المصرى الإسلامى الأول ١٩١١ سينما بالاس القاهرة
٩- جنازة رياض باشا ١٩١١ سينما بالاس بالقاهرة
١٠- افتتاح سينما أمباير بالإسكندرية ١٩١٢ سينما امباير بالإسكندرية (٢)
١١- سفر المحمل الشريف ١٩١٢ سينما بالاس بالقاهرة.
١٢- استقبال الخديوى لولى عهد النمسا ١٩١٢ سينما أمباير بالإسكندرية
١٣- حرب الزهور فى الجزيرة بمصر ١٩١٣ سينما بالاس بالقاهرة.
١٤- المحرك الشمسى بالمعادى ١٩١٣ سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة عزيز ودوريس.
١٥- استقبال البطل عزيز المصرى بالإسكندرية ١٩١٤ سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة- عزيز ودوريس
١٦- مستشفى الرفق بالحيوان فى محرم بك بالإسكندرية ١٩١٥ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية- عزيز ودوريس
١٧- وصول السلطان إلى الإسكندرية ١٩١٥ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية
١٨- نحو الهاوية ١٩١٧ دوريس وكورنيل تمثيل: نينى كونستانتينو - مدام دوريس - إنتاج : شركة سيتشيا سينما شانتكلير بالإسكندرية.
١٩- ذو القناع ١٩١٧ تمثيلى - عمر طوسون (٣)
٢٠- شرف البدوى ١٩١٨ تمثيل : محمد كريم إنتاج: شركا سيتشيا - سينما شانتكلير بالإسكندرية
٢١- الأزهار الميتة ١٩١٨- تمثيل: محمد كريم إنتاج: شركة سيتشيا - سينما شانتكلير بالإسكندرية
٢٢- مدام لوريتا ١٩١٩ إخراج: ليونارد لاريتشى - تصوير: الفيزى أورفانيللى - تصوير: الفيزى أورفانيللى - تمثيل: فوزى الجزايرلى - سينما الكلوب المصرى بالقاهرة.
٢٣- أيام السباق فى نادى سبورتنج بالإسكندرية (مايو) ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية
٢٤- الاستعراض الأول للكشافة المصرية تحت رعاية الأمير عمر طوسون ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٢٥- جنازة فريد بك فى القاهرة ١٩٢٠- سينما أمريكان كوزمو جراف بالإسكندرية
٢٦- أيام السباق فى نادى سبورتنج (يونيو) ١٩٢٠ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٢٧- زيارة السلطان أحمد فؤاد لمدينة دمنهور ١٩٢٠ سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية
٢٨- الخالة الأمريكانية ١٩٢٠ سينما راديو بالقاهرة إخراج بونفيلى - تمثيل: على الكسار -أمين صدقى - الفريد حداد -كلود ريكانو - إعداد: أمين صدقى عن مسرحية "خالة شارلى"
٢٩- الاحتفال برئيس مجلس الوزراء عدلى يكن فى القاهرة ١٩٢١- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٣٠- عودة سعد زغلول باشا من الخارج ١٩٢١ - سينما لوكس بالإسكندرية.

٣١- عودة سعد زغلول باشا: وصوله إلى الإسكندرية واستقباله فى القاهرة ١٩٢١- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٣٢- لورد اللنبى يفتتح النصب التذكارى الذى أهدته الجالية الإنجليزية إلى الجالية الفرنسية تخليداً لذكرى جنود فرنسا فى الإسكندرية - سينما لوكس بالإسكندرية, ١٩٢١

٣٣- معرض الزهور فى سان ستيفانو ١٩٢١- سينما لوكس بالإسكندرية

٣٤- قصب السكر ١٩٢١- سينما لوكس بالإسكندرية.

٣٥- عزيز بك الفوضوى ١٩٢١ - فرنسى مصرى - تمثيل: م.ف. ايدى

٣٦- الإسكندرية, ١٩٢٢

٣٧- على ضفاف النيل, ١٩٢٢

٣٨- المدينة العظيمة فى مصر, ١٩٢٢

٣٩- من القاهرة إلى الأهرام, ١٩٢٢

٤٠- موكب الكسوة وسفر المحمل, ١٩٢٢

٤١- زيادة الملك فؤاد الجامع الأزهر, ١٩٢٢

٤٢- خاتم سليمان ١٩٢٢- إخراج: ليونارد لاريتشى- تصوير: الفيزى أورفانيللى. - تمثيل: فوزى منيب

٤٣- فى بلاد توت عنخ آمون, ١٩٢٣ - إنتاج وإخراج: فيكتور روسيتو - تمثيل: فوزى منيب - جون ماربيرت -يولاند ديريس -ارستيدى هاج اندريا. - تصوير: محمد بيومى (٤)

٤٤- الملك فؤاد يزور مدارس القاهرة ١٩٢٣ - سينما كليبر بالقاهرة.

٤٥- الملك فؤاد فى حفل السباق ١٩٢٣- سينما كليبر بالقاهرة.

٤٦- كنوز الأقصر ١٩٢٣ - سينما كليبر بالقاهرة.

٤٧- المسابقة الرياضية فى الليسية بالإسكندرية ١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٤٨- عيد الزهور وملكة العيد ١٩٢٣- سينما كليبر بالقاهرة.

٤٩- الملك فؤاد فى جامع عمرو ١٩٢٣ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية - إنتاج شركة بروسبيرى.

٥٠- وصول سلطان تركيا السابق إلى الإسكندرية ١٩٢٣ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٥١- موكب المحمل والكسوة الشريفة ١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٥٢- الاستقبال الرسمى فى سراى عابدين ١٩٢٣ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٥٣- الاستقبال الرسمى فى قصر رأس التين ١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٥٤- سفر المحمل ١٩٢٣- سينما ماجيك بالقاهرة.

٥٥- زيارة لورد هدلى وزملائه للقاهرة ١٩٢٣ - سينما ماجيك بالقاهرة.

٥٦- رجوع المحمل بدون تأدية الحج ١٩٢٣ - سينما ماجيك بالقاهرة.

٥٧- قطع الخليج ١٩٢٣- سينما ماجيك بالقاهرة.

٥٨- منظر سواريخ بالقاهرة, ١٩٢٣ - سينما ماجيك بالقاهرة.

٥٩- وصول سعد زغلول باشا إلى الإسكندرية ١٩٢٣- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

٦٠- زيادة الملك فؤاد لمعسكر كوم الدكة ١٩٢٣- سينما أمريكان كوزمو جراف بالإسكندرية.

٦١- الزواج الاضطرارى لعزيز بك ١٩٢٣ - تمثيلى - فرنسى مصرى. - سينما أمريكان كوزمو جراف بالإسكندرية

٦٢- خطر البصق ١٩٢٣- إنتاج وإخراج: فيكتور روسيتو

٦٣- عودة سعد زغلول باشا من المنفى ١٩٢٣- إنتاج وإخراج محمد بيومى (جريدة آمون)

٦٤- خروج عبد الرحمن فهمى بك من السجن ١٩٢٣- إنتاج وإخراج (محمد بيومى) (جريدة آمون)

٦٥- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٣- إنتاج وإخراج محمد بيومى (جريدة آمون) (٥).

٦٦- افتتاح مقبرة توت عنخ آمون ١٩٢٤- سينما نوفلتى بالقاهرة - إنتاج شركة بروسبيرى.

٦٧- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٤- سينما كليبر

بالقاهرة.
٦٨- افتتاح البرلمان المصرى ١٩٢٤- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية - عزيز ودوريس
٦٩- عيد ميلاد الملك فؤاد ١٩٢٤- سينما كليبر بالقاهرة - إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٠- الألعاب الرياضية فى النادى الأهلى ,١٩٢٤- سينما كليبر بالقاهرة.
٧١- البرلمان المصرى: وثيقة من الداخل والخارج ١٩٢٤- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية
٧٢- تربية الخيول بمصر ١٩٢٤- سينما متروبول بالقاهرة.
٧٣- الملك وسعد زغلول فى صلاة الجمعة الأخيرة من رمضان ١٩٢٤- سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة.
٧٤- صاحب الجلالة الملك فى جامع عمرو ١٩٢٤- إنتاج شركة بروسبيرى (٦).
٧٥- رحلة الملك فؤاد من القاهرة إلى الإسكندرية ١٩٢٤- إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٦- إقامة ملكة بلجيكا فى القاهرة ١٩٢٤ - إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٧- الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو ١٩٢٤- إنتاج شركة بروسبيرى.
٧٨- عيد رياضى فى مدرسة البوليس بالقاهرة بحضور سعد زغلول باشا ,١٩٢٤ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٧٩- زيارة سعد زغلول باشا لمعسكرات الكشافة المصرية ١٩٢٤- سينما تريومف بالقاهرة.
٨٠- الصناعة فى القطر المصرى ١٩٢٤- سينما أمباير بالقاهرة.
٨١- الاحتفال بسفر المحمل الشريف ١٩٢٤ - سينما متروبول بالقاهرة.
٨٢- حادثة الاعتداء على سعد زغلول باشا ١٩٢٤- سينما متروبول بالقاهرة.
٨٣- السينما فى مصر ١٩٢٤- إخراج رينيه تابوريه - إنتاج الكونت زغيب والبارونة منشه- سينما مودرن بالإسكندرية.
٨٤- الباشكاتب ١٩٢٤- إخراج وتصوير: محمد بيومى - تمثيل: أمين عطا الله -أديل ليفى - بشارة واكيم -على طبنجات.
٨٥- وضع حجر الأساس لمستشفى فؤاد الأول ١٩٢٥- دوريس فيلم
٨٦- صناعة البترول فى مصر ١٩٢٥- سينما ماجستيك بالإسكندرية
٨٧- الدور الرياضية لمدارس البوليس بالعباسية ,١٩٢٥ - شركة بروسبيرى.
٨٨- مسابقة الجمباز بين المدارس الابتدائية الأميرية فى القاهرة ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٨٩- فانتازيا عربية كبيرة تنظمها جمعية الرفق بالحيوان ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٠- موكب المحمل ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩١- العدد الأول من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٢- العدد الثانى من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٣- العدد الثالث من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٤- العدد الرابع من جريدة الشرق ١٩٢٥- شركة بروسبيرى.
٩٥- المعلم برسوم يبحث عن وظيفة ١٩٢٥- إنتاج وإخراج وتصوير وتأليف: محمد بيومى. - تمثيل: بشارة واكيم -عبد الحميد زكى -فيكتوريا كوهين -فردوس حسن.
٩٦- المعرض الزراعى ١٩٢٦ - شركة مصر للتمثيل والسينما - سينما تريومف.
٩٧- وضع حجر أساس كلية سان مارك ١٩٢٦- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.
٩٨- عيد رياضى لجميع المدارس الابتدائية المصرية بالإسكندرية ,١٩٢٦ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية. - دوريس فيلم.
٩٩- وصول البطريرك ملتيوس الثانى إلى الإسكندرية ١٩٢٦- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية. - دوريس فيلم.
١٠٠- عيد رياضى كبير فى كلية ألفريد -سانت كاترين بالإسكندرية ١٩٢٦ - سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية.

١٠١- الرياضى عبد المنعم أفندى مختار ١٩٢٧- شركة بروسبيرى - سينما يونيون بالقاهرة.

١٠٢- الألعاب الرياضية بالمدارس المصرية ١٩٢٧- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية - شركة مصر للتمثيل والسينما (فيلم مصر).

١٠٣- مؤتمر الملاحة الدولى ١٩٢٧- سينما تياترو الأزبكية بالقاهرة. - شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٠٤- حدائق الحيوان ١٩٢٧- إخراج : محمد كريم - شركة مصر للتمثيل والسينما - تصوير: حسن مراد.

١٠٥- جنازة سعد زغلول باشا ١٩٢٧- سينما متروبول بالقاهرة.

١٠٦- وصول الملك فؤاد إلى الإسكندرية ١٩٢٧- سينما أمباير بالقاهرة.

١٠٧- الملك فؤاد فى عاصمة ملكه السعيد ١٩٢٧- سينما أمباير بالإسكندرية.

١٠٨- ليلى - إخراج: إستيفان روستى (بدأه وداد عرفى) ١٩٢٧ - تصوير: توليو كارينى (قام حسن الهلباوى بتصوير لقطات قليلة) - تمثيل: عزيزة أمير (ليلى) وداد عرفى (الشيخ أحمد) إستيفان روستى (رءوف بك) أحمد جلال (سالم) بمبه كشر (سلمى) مارى منصور (الممرضة) محمود جبر (شيخ القبيلة) حسين فوزى (دى فيرناند) آليس لازار (البرازيلية) أحمد الشريعى (الطبيب) أحمد ليل (الخادم) -فاطمة -إحسان -سعد (الطفل) بثينة (الطفلة) (٧). - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٧/١١/١٦).

١٠٩- قبلة فى الصحراء - إنتاج: كوندور فيلم (المدير إبراهيم لاما) ١٩٢٨ - تأليف وسيناريو: إبراهيم لاما. - إخراج: إبراهيم لاما - تصوير: ماير السندسكى. - تمثيل: بدر لاما (شفيق) إبراهيم عادل ذو الفقار (محمود) إيفون جوين (هليدا) ديفيد ميفانو (عبد الله) -مايو دوناتو - أمانويل ديمترياديس -ماتيو ليفى -جلايس بلى. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/١/٢٥).

١١٠- سعاد الغجرية ١٩٢٨- إنتاج الفيلم الفنى المصرى (شوتز وبوتشينى) ١٩٢٨- تأليف وإخراج : جاك شوتز - تمثيل: فردوس حسن (سعاد) عبد العزيز خليل (جويدة) جبران نعوم (ابن عمار) - محمود التونى (مختار) أمينة رزق (أمينة) محمد كمال المصرى (برابور) حسن إبراهيم - شفيقة حسنى -زكية إبراهيم -فؤاد فهيم -أحمد نجيب -عيد أحمد القلعاوى -أحمد ثابت. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/٥/٣٠).

١١١- البحر بيضحك ١٩٢٨- إنتاج وتأليف : أمين عطا الله - إخراج: إستيفان روستى- تمثيل: أمين عطا الله (أبو دقن) إستيفان روستى (السائق) إبريز أستاتى -بهية أمير المغربى -حسين المليجى -أحمد عسكر الشهير ب "فاتى" -سعاد فهمى - سيد سليمان -أديل ليفى -سليم عطا الله. - العرض الأول فى الإسكندرية (١٩٢٨/١٠/٢٢).

١١٢- فاجعة فوق الهرم ١٩٢٨- إنتاج كوندور فيلم بالاشتراك مع كوكب مصر - تأليف وإخراج: إبراهيم لاما - المساعد الفنى: السيد حسن جمعة - تمثيل: فاطمة رشدى (منيرة) بدر لاما (سعيد) وداد عرفى (سليم) محمود خليل رشاد (كامل بك) فتحى الصافورى (فتحى) طاهر العربى - مصطفى سعادة -رتيبة رشدى -عزيزة رشدى. - سينما متروبول بالقاهرة (١٩٢٨/١٢/٥).

١١٣- تحت سماء مصر ١٩٢٨- إنتاج: فاطمة رشدى- إخراج: وداد عرفى - تصوير: دى كورونيل - تمثيل: فاطمة رشدى -وداد عرفى - فالا شميلفسكا -عزيز عيد -بشارة واكيم - منسى فهمى -توفيق صادق -على رشدى - فلاديمير -رتيبة رشدى -انصاف رشدى (٨).

١١٤- الضحية ١٩٢٨- إنتاج سوسن فيلم (إحسان صبرى) - تأليف إحسان صبرى - إخراج: إحسان صبرى -وداد عرفى- تمثيل : إحسان صبرى (سوسن) -حسنى إبراهيم (عقيل) أحمد زكى يكن -سعيد حسنى - داود إبراهيم (٩)

١١٥- صانع القباقيب ١٩٢٨- إخراج: أمين عطا الله - تمثيل : أمين عطا الله -ابريز استاتى(١٠).

١١٦- مأساة الحياة ١٩٢٩ - إنتاج فيلم أورينتال - تأليف: وداد عرفى -جو سوانسون - إخراج: وداد

عرفى - تصوير: و.ل. كورنيل - تمثيل: افرانز هانم -وداد عرفى -ايدى كولمان -جوسوانسون - عبد الغنى البدراوى(١١)

١١٧- المخاطرة العجيبة ١٩٢٩ - إنتاج كولفين فيلم - تأليف: الآنسة إيلن - إخراج : جبرائيل روجوجيان - تصوير: الفيزى أورفانيللى - تمثيل: ارتسيدى هاج اندريا -أديث رينولد -ايلن (١٢)

١١٨- بنت النيل ١٩٢٩ - إنتاج ايزيس فيلم - تأليف: محمد عبد القدوس عن مسرحيته "إحسان بك" - إخراج : روكا (ثم تبعه عمر وصفى الذى كان قد أخرج المسرحية، ثم تبعته عزيزة أمير). - تصوير: كياريني -بريمافيرا. - مساعد مخرج: موريس قصيرى - ريجسير: محمد حسن - تمثيل: عزيزة أمير (مفيدة هانم) أحمد علام (محمود بك) عباس فارس (حسن) محمد سليم رشدى (على بك) سنية رضا (أمينة هانم) عمر وصفى (سليمان باشا) حسن البارودى (المرابى) مرجريت نجار (زينب هانم) محمد فوزى (محمد بك) فاطمة نصحى (عائشة هانم) مارى حداد (أم إبراهيم) عبد اللطيف البنا -عازف الكمان سامى الشوار الموسيقار محمد عمر -بمبه كشر -إحسان كامل - منيرة كامل -الطفلة بثينة. - سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة (٢٥/٤/١٩٢٩).

١١٩- غادة الصحراء ١٩٢٩- إنتاج شركة الفيلم العربى - تأليف وإخراج : وداد عرفى - تصوير : كورنيل - تمثيل: آسيا (سلمى) وداد عرفى (على بن زيد) صبرى فريد (شيخ القبيلة) مارى كوينى (بثينة) هند يوسف (ليلى) جواسونسون (سليمان) عبد السلام النابلسى (الأمير عبد الله). - سينما متروبول بالقاهرة (١/٥/١٩٢٩).

١٢٠- جحا ١٩٢٩ - إنتاج : الفيلم الفنى المصرى - إخراج: جاك شوتز. - تمثيل: فؤاد حلمى -جبران نعوم -محمد مصطفى -محمود التونى -محمد عبد النبى (١٣).

١٢١- الحلة الملكية إلى سيوة والصحراء ١٩٢٩

١٢٢- معركة الزهور فى الجزيرة , ١٩٢٩ - سينما متروبول بالقاهرة.

١٢٣- زيارة مارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس للإسكندرية والقاهرة ١٩٢٩- سينما متروبول بالقاهرة.

١٢٤- افتتاح أستاد الإسكندرية , ١٩٢٩ - سينما محمد على بالإسكندرية.

١٢٥- الرياضى عبد الحليم محمود وأولاده ١٩٢٩ - سينما متروبول بالإسكندرية

١٢٦- نسيج الحرير فى دمياط ١٩٢٩ - شركة مصر للتمثيل والسينما (١٤)

١٢٧- ألعاب رياضية فى المدارس الأولية ١٩٢٩ - شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٢٨- حفلة الجزيرة ١٩٢٩- شركة مصر للتمثيل والسينما.

١٢٩- صيد الأسماك فى البحر الأحمر ١٩٢٩- سينما أمريكان كوزموجراف بالإسكندرية. - شركة مصر للتمثيل والسينما

١٣٠- سياحة للدلتا ١٩٢٩- وزارة المعارف

١٣١- مدينة القاهرة ١٩٢٩ - وزارة المعارف

١٣٢- الأهرامات ١٩٢٩- وزارة المعارف.

١٣٣- أبو الهول ١٩٢٩- وزارة المعارف.

١٣٤- الأقصر ١٩٢٩- وزارة المعارف

١٣٥- طيبة ١٩٢٩- وزارة المعارف

١٣٦- دندرة وأسوان ١٩٢٩- وزارة المعارف.

١٣٧- جزيرة فيله ١٩٢٩- وزارة المعارف.

١٣٨- الأقصر والكرنك ١٩٢٩- وزارة المعارف.

١٣٩- أدفو ١٩٢٩- وزارة المعارف

١٤٠- المخدرات ١٩٢٩- إنتاج حكمدارية القاهرة- إخراج: حسن الهلباوى- تصوير: فينو - الصوت: ونتوروث - تمثيل: آسيا -مارى كوينى -عبد السلام النابلسى -حسن كمال -محمد رشوان (١٥).

١٤١- افتتاح مدرسة خليل أغا بالقاهرة ١٩٣٠ - سينما أمريكان كوزمو جراف بالإسكندرية.

١٤٢- زينب ١٩٣٠ - إنتاج فيلم رمسيس (المدير: يوسف وهبى) - تأليف : محمد حسين هيكل - إعداد وإخراج: محمد كريم - تصوير: جاستون مادرى -حسن مراد -محمد عبد العظيم - موسيقى: بهيجة حافظ - تمثيل: بهيجة حافظ (زينب) سراج منير (إبراهيم) زكى رستم (حسن)

دولت أبيض (والدة زينب) إبراهيم حسن الكامل (والد زينب) حسن أحمد (والد حسن) منيرة أحمد (والدة حسن) نادية (أخت زينب) جمال حسنى (شقيق زينب) حسن كمال (العمدة) عبد القادر المسيرى (الطبيب) سيدة فهمى (شقيقة حسن) حسين عمر- علوية جميل إبراهيم الجزار -محمد إبراهيم -لطفى الحكيم -توفيق صادق -روحية محمد -عبد الوارث عسر -دولى انطوان. - سينما متروبول بالقاهرة (٩/٤/١٩٣٠).

١٤٣- تحت ضوء القمر ١٩٣٠- إنتاج فيلم نهضة مصر (المدير: عبد المعطى حجازى)- إخراج: شكرى ماضى. - تصوير: الفيزى أورفانيللى. - تمثيل : إنصاف رشدى (سميرة) عبد المعطى حجازى (حامد) ايلينا اترنا (مبروكة). - سينما أمريكان كوزموجراف بالقاهرة (١٩/٦/١٩٣٠)

١٤٤- جناية نص الليل ١٩٣٠- إنتاج فيلم النيل (المدير: فريد الياس) - إخراج: محمد صبرى - تصوير: بريمافيرا - الإضاءة: كمال مرزوق - تمثيل: نادية (أمينة) عبد المنعم مختار (فخرى بك) علوية جميل (أم أمينة) يوسف رشاد (أحمد بك) سليمان الفرنساوى (ضابط الشرطة) لبيب حنفى -نينا -مارى -أنور وجدى -فتح الباب توفيق -رشاد مختار. - سينما فاروق بالقاهرة (أكتوبر ١٩٣٠)

١٤٥- الهاوية أو الكوكايين ١٩٣٠ - إنتاج وتأليف وإخراج: توجو مزراحى- تمثيل: أحمد المشرقى - شالوم -عبد العزيز المشرقى -فاطمة حسن - شوقى عبد الله ثابت -محروس البدوى. - الإسكندرية (٢٥/١١/١٩٣٠)

١٤٦- معجزة الحب ١٩٣٠- إنتاج : كوندور فيلم - تأليف: إبراهيم وبدر لاما - إخراج: إبراهيم لاما - مساعد فنى: حسين فوزى - تصوير : أ. شيب - تمثيل: بدر لاما (بدر الدين) ثريا رفعت (سميحة منسى فهمى (مصطفى بك) مختار حسين (مختار) دوللى انطون (صاحبة البنسيون) نجاة على (ليلى) جورج سعد (كامل بك). - سينما جوزى بالاس بالإسكندرية (١٠/١٢/١٩٣٠).

فيلموجرافيا محمد بيومى

للدكتور محمد كامل القليوبى

الفيلموجرافيا التالية هى كل ما أمكن التوصل إليه حتى كتابة هذه السطور من خلال فحص الأفلام وتصنيفها وتحديد التاريخ ثم الاستدلال عليه من الصور الفوتوغرافية والتعليقات المكتوبة عليها الأوراق الخاصة والبرقيات التى تم العثور عليها وقد توصلت إلى ترتيبها على النحو التالى اعتماداً على تواريخ الأحداث الوثائقية كما وردت فى الصحف والمجلات وقتها ومقارنة الصور الفوتوغرافية المنشورة بالمادة الفيلمية التى تم العثور عليها وبالأوراق الخاصة لمحمد بيومى.

١- آمون فيلم - جريدة آمون ١٩٢٣ - العدد الأول. ترحيب الأمة المصرية باستقبال الرئيس سعد باشا زغلول منصوص عليها عناوين الفيلم بأنه أول شريط يقوم بإدارته وعمله مصرى وطنى. زمن العرض: ٥ دقائق - سبتمبر ١٩٢٣

٢- برسوم يبحث عن وظيفة -روائى قصير. زمن العرض: (١٢ دقيقة) - سبتمبر ١٩٢٣

٣- الباشكاتب -كوميديا نصفها مصور سينمائياً ونصفها الآخر يجرى على المسرح. تم العثور على لقطتين من الفيلم -١٩٢٤

٤- افتتاح مقبرة توت عنخ آمون -تسجيلى. زمن العرض: (٨ دقائق) -مارس ١٩٢٤

٥- جريدة آمون -سعد زغلول يطل من بيت الأمة على المهنئين بتأليف وزارته. (مفقود. استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤

٦- جريدة آمون - حفلة الألعاب الرياضية التى أقامتها فرقة الحرس الملكى بمناسبة عيد جلالة الملك داخل قشلاق عابدين.زمن العرض: (٤ دقائق) -أبريل ١٩٢٤

٧- جريدة آمون

- خروج سعادة عبد الرحمن بك فهمى من السجن (مفقود -استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤
- سعادة حمد باشا الباسل يصافح أحد نواب الفيوم (مفقود -استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤
- مناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعيد بك زغلول

(مفقود -استدل عليه من إعلان لجريدة آمون) ١٩٢٤

- مشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته وتبرأت - زمن العرض : (دقيقتان) ١٩٢٤

- المحمل الشريف ورجوعه بدون تأدية فريضة الحج لخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز. (صور عام ١٩٢٣ ، زمن العرض (دقيقتان) ١٩٢٤

٨- جنازة المرحوم السيرلى ستاك باشا سردار الجيش المصرى وحاكم السودان -تسجيلى - زمن العرض: (٥ دقائق) ١٩٢٤

٩- حفلة كرة القدم لفرقة منتخب القاهرة وفرقة الهاكوا -تسجيلى - زمن العرض : (٥ دقائق) ١٦ يناير ١٩٢٥

١٠- زيارة أعضاء المؤتمر الجغرافى للقناطر الخيرية - تسجيلى - (مفقود - استدل عليه من ثلاث صور عثر عليها وعلى بياناتها فى أوراق محمد بيومى) ٢٥ مارس ١٩٢٥

١١- وابور المحلة -تسجيلى دعائى) -مفقود استدل عليه من تلغراف أرسله محمد بيومى لبنك مصر) ١٩٢٥.

١٢- الضحية- روائى طويل) -مفقود -بدأ محمد بيومى إخراجه وتصويره ولكن الفيلم لم يكتمل تصويره بسبب زواج منتجته ومؤلفته وممثلته إحسان صبرى من حسنى بك إبراهيم بطل الفيلم) .١٩٢٨

١٣- احتفال لجنة الوفد بالإسكندرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمى للمفاوضة برئاسة دولة النحاس باشا -تسجيلى - زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣٠

١٤- الابتهاج العظيم بعيد جلوس الملك فؤاد على عرش مصر -تسجيلى- زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣١

١٥- نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس- تسجيلى - زمن العرض : (٦ دقائق) ١٩٣٢

١٦- الخطيب نمرة ١٣ روائى متوسط الطول زمن العرض : (٥٠ دقيقة) ١٩٣٣

١٧- ليلة فى العمر -روائى قصير -عثر عليه فى صورة لقطات منفصلة لم يجر توليفها. زمن العرض: (٢٠ دقيقة) ١٩٣٤

١٨- افتتاح نادى الصعيد بالإسكندرية تحت رعاية حسين صبرى باشا محافظ الإسكندرية - تسجيلى- زمن العرض : (١٢ دقيقة) ١٩٣٤

ملحوظة:

- جميع الأفلام الواردة بالفيلموجرافيا فيما عدا فيلم الضحية قام محمد بيومى بوضع السيناريو لها بالإضافة إلى التصوير والإخراج والطبع والتحميض والمونتاج والإنتاج والديكور -بالإضافة إلى قيامه بالتمثيل فى فيلم الخطيب نمرة ١٣ تحت اسم مستعار هو محمد أسعد.

قائمة الأفلام الروائية الصامتة

اسم الفيلم	اسم المخرج	الأبطال	تاريخ الإنتاج
١– فى بلاد توت عنخ آمون	فيكتور روسيتو	فوزى منيب – جون ماربيرت	١ مارس ١٩٢٤ متروبول بالقاهرة
٢ – ليلى	استيفان روستى	عزيزة أمير – وداد عرفى	١٦ نوفمبر ١٩٢٧ متروبول بالقاهرة
٣– قبلة فى الصحراء	إبراهم لاما	بدر اما– ايفون جوين	٢٥ يناير ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
٤– سعاد الغجرية	جاك شوتز	فردوس حسن – عبد العزيز خليف	٣ مايو ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
٥– البحر بيضحك	استيفان روستى	أمين عطا الله – ابريز – استاتى	٢٢ أكتوبر ١٩٢٨ الإسكندرية
٦– فاجعة فوق الهرم	إبراهيم لاما	فاطمة رشدى – بدر لاما	٥ ديسمبر ١٩٢٨ متروبول بالقاهرة
	(يقال إنها أحرقت النيجاتيف لسقوط فيلمها فاجعة فوق الهرم)		
٨– الضحية	إحسان صبرى – وداد عرفى	إحسان صبرى – حسنى إبراهيم	
	(البعض يردد أنه لم يستكمل وآخرون يقولون إنه عرض)		
٩– مأساة الحياة	وداد عرفى	افراتز – وداد عرفى	
	(تمت مصادرته ومنع عرضه)		
١٠– بنت النيل	عزيزة أمير – روكا	عزيزة أمير – أحمد علام	٢٥ أبريل ١٩٢٩ أمريكان كوزموجراف
١١– غادة الصحراء	أحمد جلال	آسيا – وداد عرفى	كوزموجراف
١٢– المخدرات	حسن الهلباوى	آسيا – مارى كوينى	١ مايو ١٩٢٩ متروبول بالقاهرة
	(لحساب وزارة الداخلية)		
١٣– زينب	محمد كريم	بهيجة حافظ – سراج منير	٩ أبريل ١٩٣٠ متروبول بالقاهرة
١٤– تحت ضوء القمر	شكرى ماضى	إنصاف رشدى – عبد المعطى حجازى	١٩ يونيو ١٩٣٠ أمريكان كوزموجراف
	(أعيد عرضه ناطقاً باسطوانات فى ٤ يوليو ١٩٣٢)		
١٥– جناية نص الليل	محمد صبرى	نادية – عبد المنعم مختار	أكتوبر ١٩٣٠ فاروق بالقاهرة

١٦- الهاوية أو الكوكايين	توجو مزراحى	أحمد المشرقى - فاطمة حسن	٢٥ نوفمبر ١٩٣٠ الإسكندرية
١٧- معجزة الحب	إبراهيم لاما	بدر لاما - ثريا رفعت	١٠ ديسمبر ١٩٣٠ جوزى بالاس بالإسكندرية
	(تم عرضه مع الاسطوانات)		
١٨- صاحب السعادة كشكش بيك	تليو كياريني	نجيب الريحانى - إنصاف رشدى	٢ مايو ١٩٣١ كوزموجراف
١٩- وخز الضمير	إبراهيم لاما	آسيا - منير فهمى	٢٥ نوفمبر ١٩٣١ جومون بالاس
٢٠- ١٠٠٥	توجى مزراحى	أحمد المشرقى - شالوم	١٥ فبراير ١٩٣٢ أمريكان كوزموجراف
٢١- مخزن العشاق	بوبا		١٥ مايو ١٩٣٢ أمريكان كوزموجراف
٢٢- مصطفى أو الساحر الصغير	محمود خليل راشد		٢٩ أغسطس ١٩٣٢ أوليمبيا
٢٣- الضحايا	إبراهيم لاما	بهيجة حافظ - زكى رستم	٢٨ نوفمبر ١٩٣٢ جوزى بالاس
	(تم عرضه ناطقاً فى سينما كوزمو فى ٣ يناير ١٩٣٥)		
٢٤- الزواج	فاطمة رشدى	فاطمة رشدى - عزيز عيد	١٩ يناير ١٩٣٣ أمريكان كوزموجراف
٢٥- كفرى عن خطيئتك	عزيزة أمير	عزيزة أمير - زكى رستم	٢٣ يناير ١٩٣٣ جوزى بالاس
	(أضيف إليه الصوت فيما بعد)		
٢٦- عندما تحب المرأة	أحمد جلال	آسيا - أحمد جلال	٢٧ مارس ١٩٣٣ جوزى بالاس
	(أضيف إليه الصوت فيما بعد)		
٢٧- حجار أبو نواس	مانوبل فيمانس	خالد شوقى - نادية	١٠ أبريل ١٩٣٣ أوليمبيا
٢٨- أولاد مصر	توجو مزراحى	أحمد المشرقى - جونان رقعتا	١٨ مايو ١٩٣٣ أمريكان كوزموجراف
٢٩- الخطيب نمرة ١٣	محمد بيومى	دولت بيومى	٢٥ ديسمبر ١٩٣٣ راديو بالإسكندرية

مراجع مترجمة إلى اللغة العربية

١- إليزابيت عزرا، السينما الأوروبية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧

٢- أندريه بازان، ماهى السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٨

٣- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤاد دوارة، مراجعة أحمد الحضرى، وزارة الثقافة، المركز القومى للسينما، القاهرة ١٩٩١

٤- جان ميترى، السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ١٩٩٧

٥- ديفيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة ١٩٩٩

٦- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية ١٨٩٥-١٩٨٠، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة ١٩٩٠

٧- روى آرمز، لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢,

٨- سارة كازلوف، تحاملات ضد صوت السرد الخارجى، دراسات مختارة .. السرد فى السينما، ترجمة، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم، أ.د يحيى عزمى، القاهرة، ٢٠٠١

٩- شارلى شابلن، قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى بيروت ١٩٩٤

١٠- كريستوفر رولينس، الفصل المفقود فى تاريخ السينما، ترجمة وتقديم، محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى الثانى، أبو ظبى، ٢٠٠٨

١١- هانس جونتر بقلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، ترجمة عماد أحمد حامد، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا، ٢٠٠٥

مراجع باللغة العربية

١- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، الجزء الأول، من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠ مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، القاهرة ١٩٨٩

٢- أسامة القفاش، قراءة فى أوراق بحث "محمود خليل راشد، واكتشاف فيلم (مصطفى الساحر الصغير)، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السادس عشر، ١٩٩٢

٣- على نبوى عبد العزيز، بدايات السينما المصرية، التاريخ الريادى للإسكندرية قراءة فى دراسة، يسرى منصور، الاحتفال بمرور خمسين سنة على تأسيس الثقافة الجماهيرية، الإسكندرية، ١٩٩٥

٤- سعيد شيمى، أوهان تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٨

٥- محمد كامل القليوبى، السينما المصرية، سنوات التكوين، ١٨٩٦- ١٩٣٥، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ١٩٩٦,

٦- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، سينما (٢)، القاهرة، ١٩٩٤

٧- محمد كريم، مذكرات محمد كريم فى تاريخ السينما المصرية، إعداد وتحقيق، محمود على، تصدير مدكور ثابت، أكاديمية الفنون، ملفات السينما ١٧، القاهرة، ٢٠٠٦

٨- محمود على، فجر السينما فى مصر، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومى الرابع عشر، مصر،

٩- هاشم النحاس، السينما المصرية النشأة والتكوين، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٨

الهوامش

١- كريستوفر رولينس الفصل المفقود فى تاريخ السينما، ترجمة وتقديم، محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى الثانى، أبو ظبى، ٢٠٠٨، ص ١٤، ١٥، ١٦، ١٧,

٢- زيجفريد كراكاور من كاليجارى إلى هتلر، ترجمة كامل إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، سوريا ٢٠٠١، ص ٩

٣- روى آرمز: لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١١

٤- جان متيرى: السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ١٩٩٧، ص ٨

٥- المرجع السابق: ص ١٩، ٢٠

٦- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية ١٨٩٥- ١٩٨٠، ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٣

٧- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٢٣

٨- المرجع السابق، ص ٨٢

٩- ديفيد روبنسون : تاريخ السينما العالمية، ترجمة إبراهيم قنديل، مرجع سبق ذكره، ص٦٢

١٠- شارلى شابلن: قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٤، ص٣٠٠، ٣٠١

١١- اليزابيث عزرا: السينما الأوربية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧، ص٧٠

١٢- اليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، ترجمة محمد هاشم عبد السلام، مهرجان الشرق الأوسط السينمائى الدولى، أبو ظبى، ٢٠٠٧، ص٧٠

١٣- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص ١١٤

١٤- إليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، مرجع سبق ذكره، ص ٦٩

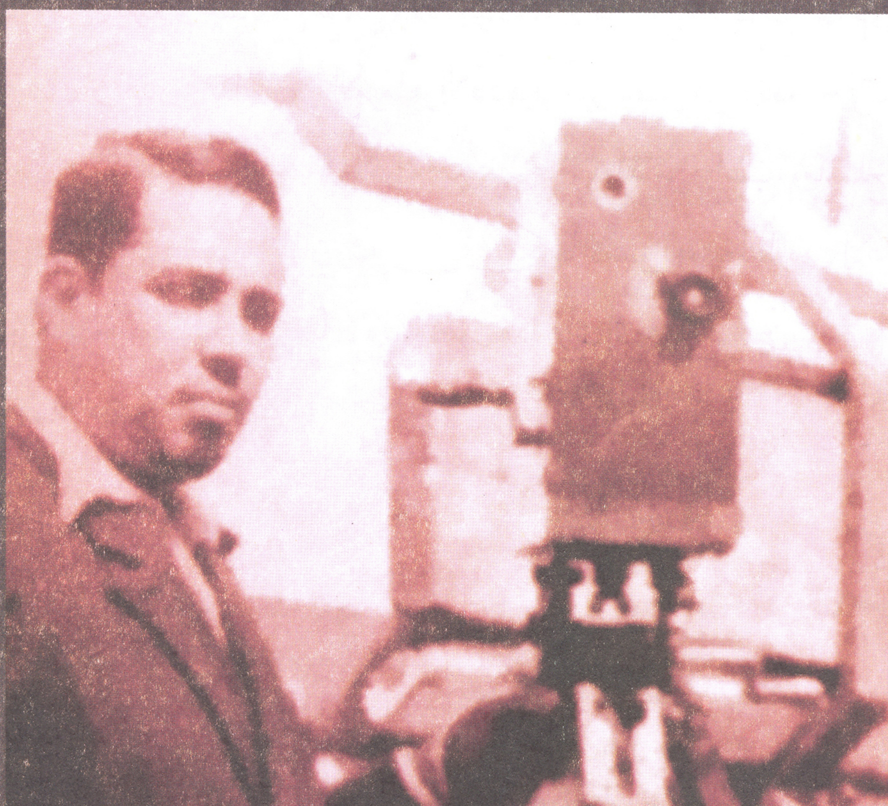
١٥- ديفيد أ.كوك: تاريخ السينما الروائية –مرجع سبق ذكره، ص ١٨٢، ١٨٣

١٦- دافيد أ.كوك، تاريخ السينما الروائية، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٩

١٧- اليزابيث عزرا: السينما الأوروبية، مرجع سبق ذكره، ص ٧٥

١٨- بيلا بالاش: نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤدا دواره، مراجعة، أحمد الحضرى، وزارة الثقافة، المركز القومى

للسينما، القاهرة ١٩٩١، ص ١٢٨
١٩- ديفيد أ.كوك: تاريخ السينما الروائية.
٢٠- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سابق ذكره، ص ١٢١
٢١- اليزابيث عزرا: السينما الأوربية، مرجع سبق ذكره، ص٧٦
٢٢- ديفيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، ص ٢١٨
٢٣- جان ميترى: السينما التجريبية، مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٢، ١٣٣
٢٤- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص٨١
٢٥- ديفيد أ.كوك: تاريخ السينما الروائية، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٧
٢٦- زيجفريد كراكاور: من كاليجارى إلى هتلر، مرجع سبق ذكره، ص ٤٨
٢٧- ديفيد روبنسون: تاريخ السينما العالمية، مرجع سبق ذكره، ص ٨٣، ٨٤
٢٨- جان منيرى، السينما التجريبية، مرجع سبق ذكره، ص ٥٣
٢٩- هانس جونتر بقلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، ترجمة عمار أحمد حامد، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٥، ص ٥٦
٣٠- زيجفريد كراكاور: من كاليجارى إلى هتلر، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦
٣١- هانس جونتر بقلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية، مرجع سابق ذكره، ص ٩٤
٣٢- المرجع السابق، ص ٩٥
٣٣- سارة كازلوف، تعاملات ضد صوت السرد الخارجي، دراسات مختارة السرد فى السينما، ترجمة، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم، أ.د/ يحيى عزمى، القاهرة ٢٠٠١، ص٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨
٣٤- محمود على، فجر السينما فى مصر، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومى الرابع عشر، مصر، ٢٠٠٨
٣٥- محمد كامل القليوبى، السينما المصرية ١٨٩٦1935 – ، سنوات التكوين، مصر، ١٠٠ سنة سينما، مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، مصر، ١٩٩٦
٣٦- المرجع السابق، ص ١٤٣
٣٧- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، القاهرة ١٩٨٩
٣٨- المرجع السابق، ص ٨٨
٣٩- محمد كامل القليوبى ، سنوات التكوين، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٥
٤٠- على نبوى عبد العزيز، بدايات السينما المصرية، التاريخ الريادى للإسكندرية، قراءة فى دراسة: يسرى منصور، بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين سنة على تأسيس الثقافة الجماهيرية، الإسكندرية، ١٩٩٥
٤١- محمد كريم، مذكرات محمد كريم فى تاريخ السينما المصرية، إعداد وتحقيق، محمود على، ملفات السينما (١٧) إصدارات أكاديمية الفنون مصر، ٢٠٠٦، ص ٥٠، ٥١، ٥٢
٤٢- سعيد شيمى، أوهان تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٨، ص ٢٨
٤٣- محمد كامل القليوبى، سنوات التكوين، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦
٤٤- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٦
٤٥- المرجع السابق، ص ١٥٢
٤٦- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١
٤٧- المرجع السابق، ص١٧٠
٤٨- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات (سينما ٢) القاهرة ١٩٩٤ ص ١٧
٤٩- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١
٥٠- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى رائد للسينما المصرية، ص٢٤
٥١- أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤٧
٥٢- هاشم النحاس، السينما المصرية النشأة والتكوين، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨، ص ٢٤١
٥٣- محمد كريم مذكرات عن تاريخ السينما المصرية، أعداد : محمود على ، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٢
٥٤- المرجع السابق، ص ١٣٧، ١٣٨
٥٥- المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤٨، ١٤٩
٥٦- المرجع السابق، ص ١٥١
٥٧- المرجع السابق، ص١٥٤، ١٥٥
٥٨- أسامة القفاش، قراءة فى أوراق بحث "محمود خليل راشد" واكتشاف فيلم (مصطفى الساحر الصغير) مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السادس عشر، ١٩٩٢
٥٩- محمد كامل القليوبى، محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية، مرجع سبق ذكره، ص ٧٠، ٧١
٦٠- المرجع السابق ص ٧٧
٦١- أندريه بازان، ماهى السينما، الجزء الأول، ترجمة، الدكتور ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو مصر، ١٩٦٨



محمد بيومى أثناء تصوير فيلمه الوثائقى نقل أعمدة مسجد المرسى أبو العباس عام ١٩٣٢

ثورة ١٩٥٢ فى السينما المصرية

(دراسة تحليلية من ١٩٥٢ - ١٩٧٠)

لامراء فى أن الفنون بصفة عامة والسينما بصفة خاصة تعد بمثابة مرآة عاكسة لأى مجتمع، تعكس ما يموج به من تيارات واتجاهات، وتعبر عما يتردد فى جنباته من مشاكل وآلام، وتردد صدى ما يرنو إليه أفراده من أحلام وتطلعات. وهذا يعدّ أمرا طبيعيا، ذلك أن الفنان فى بداية ونهاية الأمر ما هو إلا فرد يعيش غير منفصل عن مجتمعه، يحس بما يحس به الآخرون، ويعانى مما يعانى منه بقية الناس. كل ما فى الأمر أنه متميز عنهم بما حباه الله من مواهب، وما تسلح به من استشراف وإرهاص. وتصف لنا الدكتورة جيهان رشدى فى كتابها الأسس العملية لنظريات الإعلام الدور الذى يؤديه المبدعون والكتّاب والصحفيون فى مجتمعاتهم بأنه يسمون قادة الرأى أى هؤلاء هم الذين يقومون بتشكيل آراء (ووعى) أفراد مجتمعاتهم.

أشرف توفيق حسن | مصر

ويرفعون مستوى تطلعاتهم وأحلامهم بما يقدمونه لهم، ويقودونه إليه. إلا أن قادة الرأى هؤلاء يتأثرون بدورهم كما يؤثرون فى علاقة تبادلية جدليه. أى أنهم يأخذون ويعطون، وهذا العطاء لا يأتى إليهم من عدم، وإنما يأتى لأنهم شديدو الالتصاق بمجتمعاتهم.

إذن من خطأ الرأى القول بأن السينما المصرية عبر تاريخها كانت بعيدة عن مجتمعها وهمومه وقضاياه، متغربة عن واقعها تعيش فى عالمها الخاص، بل أن العكس هو الصحيح، لاسيما فى العصر الحديث وبالتحديد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

بل أنه حتى فى الفترات التى ينظر فيها إلى السينما المصرية على إنها فترات وهن وتفاهة - أعنى فترة السبعينيات/ الثمانينيات. حين شاعت ما عرف باسم أفلام المقاولات وشاع ما اصطلح عليه على أنه أفلام المخدرات، والجنس.

و الانفتاح على شاشة السينما المصرية ... رغم كل ذلك، لم يكن أبدا ببعيد عن المجتمع المصرى نفسه. ألم تكن هذه هى بعض القيم التى فرضت نفسها وبقوة على الواقع المعاش، ومن ثم عبّرت عنها السينما؟

ألم يصبح المال هو المعيار الأهم للحكم على الناس وعلى قيمة الأشياء؟

ألم يأتى الانفتاح فيقلب قيم المجتمع المصرى رأسًا على عقب ، فيبزغ فوق السطح فئات وطبقات جديدة، لها تطلعاتها وأذواقها التى فرضتها على الفنون السمعية والمرئية، ومن ثم استغلتها السينما المصرية لدغدغة مشاعر متفرجيها، ومخاطبتهم بلغتهم الجديدة ؟

إذن من الظلم بمكان اتهام السينما المصرية أنها نأت عن واقعها أو أفسدته فى تناولها موضوعات بعيدة عنه، أو حتى التعبير عن هذا المجتمع ولو بشكل فنى جديد. ومما لا شك فيه أن تجسيد ما سبق الحديث عنه يتجسد فى أقصى أشكاله على شاشة السينما المصرية فى تلك الحقبة التى أعقبت قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وعلى ما اصطلح على تسميتها ب فترة الستينيات .

تلك الحقبة الذهبية للإبداع والتعبير بإيمان وقناعة لرسالة الفن السامية ودورها فى خدمة الناس وتغيير المجتمع .

طبقًا لتقدير بعض النقاد فإن حوالى ٥٢ فيلمًا من بين أفضل مائة فيلم عبر تاريخ السينما المصرية تم إنتاجهم خلال تلك الحقبة التى حصرها البحث .

ولعله من الإجحاف بمكان أن يعزىٰ السبب فقط إلى تصادف بزوغ نجوم العديد من المفكرين والكُتّاب والمبدعين فى شتى المجالات ـ ومنهم بالطبع السينمائيين الذين بدأوا قبل ثورة يوليو ـ وإنما المُرجح أن السبب فى ذلك يعود إلى المناخ العام المواتى لهؤلاء المبدعين ، وتشجيع الخطاب العام الذى تبناه النظام السياسى آنذاك ، مما هيأ التربة لهؤلاء المبدعين عامة والسينمائيين خاصة .

ولا يمكننا فى هذا الصدد أن نغفل ذكر أهمية إنشاء أكاديمية الفنون عام ١٩٥٩ . ودورها فى تفريخ المبدعين . ولا يمكن إلا لمُوتور أن يشكك فى أن قيمًا اجتماعية إيجابية جديدة قد رسختها حركة الإصلاح والتغيير الاجتماعي الواسعة التى نادت بها ، وعملت من أجلها ثورة يوليو ١٩٥٢، ولاتزال آثارها بين أيدينا إلى الآن .

ولحسن الحظ لم تكن أيا من هذه المبادئ أو القيم بعيدة عن مرجعيات / أعراف / ثقافة / أديان المجتمع المصرى ، بل أن العكس هو الصحيح . لأنها كلها تتمشى مع صحيح جوهر الدين الحنيف ، والمبادئ الإنسانية العامة .

ويرى الباحث أن هذه القيم والتى نضجت بعد ذلك على شاشة السينما المصرية ، وتبناها المبدعون (كُتّابا ، مخرجون، ممثلون وباقى عناصر العملية السينمائية).

هى بالأساس قيم مدنية ، وقيم دولة مدنية ، بكل ما تحويه هذه الكلمة ، وبكل ما يحمله هذا المعنى. المختلف عليه بافتعال و افتات ـ اليوم من معانٍ ،

فى مقابل اللفظ المتعمد من بعض المتشنجين الذين يسعون إلى إعادة عجلة الزمن إلى الوراء، أو من الذين يغالطون فى معنى مدنى / مدنية الدولة ، أو من هؤلاء الذين لاهم لهم اليوم إلا الطعن والنهش فى ثورة يوليو ١٩٥٢، حتى أنهم يشككون فى أهمية آثارها الاجتماعية على المجتمع المصرى !

صحيح أن بعض هذه القيم المدنية الحديثة ، والتى تبدو لنا اليوم بديهية ، قد تم التعبير عنها سينمائيًا قبل ثورة يوليو، إلا أن ذلك قد جاء على استحياء ، أو ظهر كاستثناء درامى من شخصيات الفيلم ، وفى المجمل لم يكن ممنهجًا .

فقيمة مثل العدل مثلاً ممثلة فى شعار العدل أساس الملك على منصة القضاء، بالطبع كان معروفًا فى المجتمع المصرى قبل عام ١٩٥٢ ،

وعرفته السينما المصرية قبل ذلك التاريخ ، ونحن لا ننسى اللقطات الكبيرة فى كثير من الأفلام قبل ثورة يوليو التى كانت تبرز عبارة :

وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل .

ولا يمكن أن ننسى دراميًا المشاهد التى كان فيها القاضى فى تلك الأفلام لا يفرق بين الغنى والفقير ، ولا بين الأثرياء والضعفاء حين يصدر حكمه .

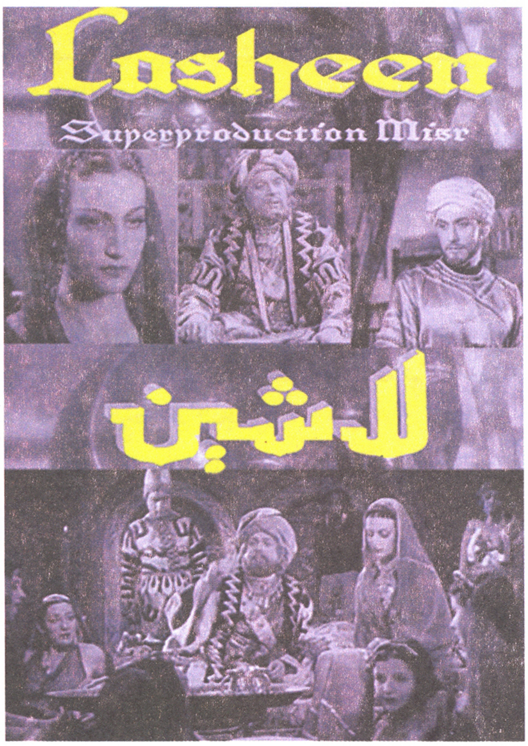
وقيمة مثل أفضلية التجارة والعمل الخاص بدلاً من المباهاة بالمثل المصرى القديم :

إن فاتك الميرى أتمرغ فى ترابه .

تظهر هذه القيمة فى المشهد الأخير من فيلم : **معلش يا زهر قبل عام** ١٩٥٢ . كذلك فى **فيلم العزيمة من إخراج كمال سليم** عقب إنشاء بنك مصر ودور طلعت حرب فى إنشاء استديو مصر وإرسال المخرجين لتعلم هذا الفن الجديد.



لا أن معظم القيم المدنية التى نعايشها اليوم ونعدّها من المسلمات فى مجتمعنا الحديث ، ما كانت شاشة السينما المصرية قبل ١٩٥٢ ـ إلا فيما ندر بشجاعة واستثناء بالطبع مثل فيلم لاشين ـ لتجرؤ على مجرد طرحها ، ولا أقول التعبير عنها فى مجتمع ما قبل ١٩٥٢ . ذلك لأن قيم هذا المجتمع المدنى الاقطاعى وقتئذ كانت قيمًا محافظة بأفكار تقليدية إن لم تكن رجعية .



ولنا فى قيم : المساواة بين الناس بصفة عامة حرية المرأة ـ الحق فى التعليم ـ

الحق فى العمل ... وغيرها أمثلة حية .

فاليوم لا يوجد بيننا من يرسل بناته إلى التعليم من الابتدائي حتى الجامعة من أجل أن تعود البنت إلى البيت فى النهاية ولا تعمل وتشارك فى المجتمع .

وإن كان ذلك ـ اليوم ـ قد بدأ يشوبه بعض الاستثناءات الشاذة التى تنادى بعكس ذلك وتدعو إلى عودة المرأة إلى البيت ، بل والاكتفاء بمرحلة التعليم الثانوى دون الجامعى للبنت. لكن الأصل أن فكرة أو قيمة أن تتعلم البنت وتواصل تعليمها العالى إلى الجامعة شأنها شأن الولد كى تعمل



إ

وتستقل ماديًا ، هى قيمة مدنية قد تبنتها ثورة يوليو ١٩٥٢، وهى بالدرجة الأولى تماهى حقوق الإنسان فى ميثاق الأمم المتحدة ، وهى لا تتعارض البته - كما يزعم المرجفون - مع صحيح الدين ، أو قيم وثقافة المجتمع المصرى .

وهذا هو ما يحاول البحث أن يرصده وأن يثبته . وهو أن شاشة السينما المصرية بعد عام ١٩٥٢ قد امتلأت بالعديد من الأعمال التى عبرت عن مثل هذه القيم أو بالأدق عن هذه القيم المدنية الثورية ، خصوصا الاجتماعية منها ، بل أنها قد نجحت فى أن ترّسخها فى المجتمع المصرى إلى أبعد حد من وقتها والى الآن ، حتى صار لا يمارى أو يجادل فيها أحد، إلا مغرض أو جاهل . وأصبحت هذه المسلمات فى ثقافة المجتمع المصرى وأفراده رغم ارتفاع الأصوات بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ التى تريد أن تناقش اليوم هوية المجتمع المصرى ، وتريد أن تناقش معنى مدنى / مدنية ، مشككة أن يكون ذلك متمشيًا مع الشريعة الإسلامية .

وأبلغ رد على مثل هذه الأفكار يكون بالفكر والدليل والبرهان . وليس هناك سوى التراث الثرى لشاشة السينما المصرية أبلغ رد وأمضى دليل وأنصع برهان .

وقد اختار الباحث أن يحصر عينة أفلام بحثه فى الحقبة التى أعقبت قيام ثورة ١٩٥٢ وحتى ١٩٧٠ أى العام الذى توفى فيه قائد الثورة الزعيم جمال عبد الناصر وخرج من بعده منحى فكرى جديد للنظام السياسى فترة السبعينيات حتى أوائل الثمانينيات عكسته أيضًا السينما المصرية .

صحيح أن انقطاعًا مفاجئًا لمثل هذه القيم المدنية التقليدية التى رسختها سينما الخمسينيات والستينيات لم يحدث مباشرة بعد عام ١٩٧٠ بمجرد موت عبد الناصر وتقلد الرئيس السادات سدة الحكم، لأن الانقلاب القيمى فى هرم الطبقات قد احتاج إلى عدة سنوات حتى يستتب للسادات ما جاء به، وما حمله من فكر مغاير، ومن قيم مخالفة لما سبقه فى الفترة الناصرية، ومع ذلك لا يمكن التعويل على بواقى تلك الشذرات بعد ١٩٧٠ وإدخالها فى تصنيف ما يدور حوله البحث.

ومن ناحية أخرى يلجأ الباحث فى تقسيمه وتصنيفه لهذه المجموعة من القيم المدنية التى ظهرت وتأكدت على شاشة السينما المصرية عقب ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى تقسيمها وتفريعها. أى المبدأ والقيمة الواحدة - إلى (أ) و (ب) أو إلى قيمة (أ) وقيمة (ب) وقيمه (ج) وهكذا .

فعلى سبيل المثال قيمة مثل الحرية : التى نص عليها ميثاق الأمم المتحدة وقرر فيها أن للفرد الحرية فى حياته ، الحرية فى أفكاره التى يعتنقها ، الحرية فى التعبير عنها ... إلخ . يمكن للباحث أن يصنفها على أنها قيمة الحرية

ويعطيها تقسيمًا مثل (أ) و (ب) ، إلا أنه يتفرع من معنى قيمة الحرية تلك بصفة عامة قيمًا أخرى مثل :

(أ) الحرية السياسية للوطن:

وبالتالى الأفلام السينمائية التى كانت تدعو إلى الاستقلال والتحرر.

(ب) حرية المرأة فى اختيار الزوج - اختيار العمل - التعليم العالى

وهكذا سيسير منوال تعامل الباحث مع التقسيمات والتصنيفات للقيمة الواحدة ، والتى تم التعبير عنها وتداولها على شاشة السينما فى مجتمع ثورة يوليو ١٩٥٢ وقد وجد الباحث أنه حريًا به أن ينجو بنفسه وببحثه عن ما صار يعرف اليوم بـ حرب المصطلحات والتى يرفعها كل فريق من الفرق المتصارعة حول السلطة فى المقام الأول، ليستقطب بها مؤيديه ومشجعيه، معتمداً على تدنى مستوى الثقافة المجتمعية بشكلٍ عام، وارتفاع معدلات الجهل والأمية بين الطبقات الفقيرة بشكلٍ خاص . فمعلوم أن رفع شعار الدين وطرق دخول الجنة والنار وكفر العلمانية وتبجح الليبرالية وأفول نجم الاشتراكية أو الشيوعية فى أقصى اليسار ... وغيرها من المصطلحات واللافتات

استطاع بها هذا التيار، الذى عرف بعضه بـ بتيار الإسلام السياسى ومن خلال تسويقه لتلك المصطلحات - مغلوطة ومشوهة - عبر وسائل الإعلام والميديا، وربما فى بعض الأفلام السينمائية إلى ما يبدو لنا انتكاسة إلى الوراء بتشويه ومسخ بعض أعظم وأهم القيم المدنية التى استطاع أن يحصل عليها، ويكتسبها المجتمع المصرى ، منذ قيام الدولة الحديثة على يد مؤسسها الفعلى محمد على باشا الكبير قبل ما يزيد عن مائتى عام .

ومن أجل عدم الخوض فى حرب المصطلحات تلك ، فقد رأى الباحث أن يدرج فى بحثه بعض تلك المصطلحات التى تخص البحث ، التى اتفق عليها فى كل بلاد العالم واستقرت عليها أعتى الثقافات وأكثر أنظمة الحكم والسياسات ثباتا .

ولاشك لدى الباحث فى أن غالبية قادة تيار الإسلام

السياسى، ومنّظريه ، ومن تبعهم ، إنما يعمدون إلى الإطاحة بالنظام والمجتمع والقيم المدنية - برغم ادعاءاتهم بأنهم ينادون ويدعون إلى قيم مدنية ، لكنها تختلف عن تلك التى يدعو إليها الفريق المضاد. أى العلمانى والليبرالى والاشتراكي واليسارى والقومى والناصرى ... إلخ - فى أنها قيم مدنية ذات مرجعية إسلامية / دينية . وكأن مبدعى مصر ورموزها فى كافة المجالات السياسية والاجتماعية والفنية، لم تكن لديهم مرجعية دينية (مسلمين ومسيحين ويهود) بل كانوا نبتًا شيطانيًا .

وبالرغم - وهذا هو الأهم - من أن هذا المفهوم فى جوهره يناقض مصطلح المدنية الحديثة فى حذ ذاته، وينسفه فى الأساس ، باعتبارها لا تفرق فى الأصل بين الإنسان والإنسان على أساس مذهبى أو عقائدى ! لكنها من جديد حرب المصطلحات التى أشار لها الباحث .

تبرز مشكلة البحث حول التجسيد الفنى فى بعض أفلام السينما المصرية، كما جاءت به ثورة يوليو ١٩٥٢ وأعلنته فى مبادئها لاسيما البعد الاجتماعي .

والحقيقة أن ذلك يثير إشكالية بحثية عن الفن للفن ، والفن كرسالة وتوجه فى هذه الفترة . لكن ما يحل هذا الاشتباك أن الباحث قد لاحظ أن كثيراً من تلك الأفلام التى عبرت عن مثل هذه القيم التى اختارها الباحث ، لم يكن يتم إنتاجها بإيعاز أو بتوجيه ، أو بتمويل من النظام السياسى الحاكم آنذاك ، استخدامًا منه للفن فى تشكيل وعى ووجدان الناس ومشاعرهم بما يخدم مصالحه ، بل أن العكس يكاد يكون هو الصحيح

فالكثير من هذه الأفلام التى سيتم تحليلها ، قام على إنتاجها شركات قطاع خاص بعيداً عن أيدى القطاع العام متمثلاً فى المؤسسة العامة للسينما وبعيداً عن التوجيهات المباشرة من النظام . أى بعيدا عن محاولة أدلجة الفنون عامة والسينما خاصة إن جاز التعبير .

وسؤال الباحث هنا :

ما لذى يدفع القطاع الخاص - الساعى إلى الربح وتقديم الفن التجارى كما يطلبه الجمهور - إلى تقديم أفلامًا تنادى وتتوافق مع ما ينادى به النظام الحاكم؟ هل نفاق ومداهنة ؟ -

باعتبار أنه يقوم على الإنفاق من حسابه الخاص ودون تمويل ولو جزئي أو دعم إعلامى من الدولة أى من دون ربحية أو عائد متوقع من تلك الأفلام .

ربما يكون مثل هذا الاتهام المُعلب جاهزا للرد ، ولكن لعل هذا يكون صحيحا فى نوعية الأفلام التى ينتجها القطاع الخاص لتمجيد الحاكم أو النظام أو الدعاية له (لاحظ الباحث أنه لم ينتج فيلمًا مصريًا واحداً يمجد الحاكم بشخصه أو النظام السياسى ، وإن أشارت بعض الأفلام بالطبع والضرورة الدرامية إلى الثورة كحدث تاريخى كبير ، وانتقال مصر من عصر إلى عصر ، ومن نظام حكم إلى نظام حكم آخر ، وما صاحب ذلك من إنجازات وإخفاقات ، بتولى أول مصرى حكم مصر .

ودون تعظيم له ، كما حدث فى بعض الأغنيات الشهيرة لتلك الفترة مثلا مظهر آخر من مظاهر الفن بكنه يخرج عن نطاق وإهتمام البحث ، بالرغم أيضًا من بعض هذه الأغنيات كانت تنادى بمشاعر وطنية وقيمًا اجتماعية مدنية، وتثير حماسة الشعب ومشاعره أغانى مثل :

- والله زمان يا سلاحى
- الله أكبر
- حكاية شعب

ولكن مارد هؤلاء على أفلام أنتجها القطاع الخاص لتعزيز وترسيخ قيم الدولة المدنية، والتى أبرزتها مبادئ الثورة؟ هل من جديد ممالئه ونفاق ومداهنة لنظام وصف كثيرا بالديكتاتورية ورغم ديكتاتوريته قبل أن ينتج أولا ، ثم يعرض على الناس وبروعة سينمائية فى فيلم شيء من الخوف للراحل حسين كمال إنتاج عام ١٩٦٩ مأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الكبير ثروت أباظة. الفيلم تم تصويره بالأبيض والأسود بالرغم من إمكانية تصويره بالألوان ويرجع ذلك لاستغلال المخرج حسين كمال لظلال الأبيض والأسود ببراعة لم تكن ممكنة فيما لو تم التصوير بالألوان.، والذى يُعد واحداً من بين أفضل مائة فيلم أنتجتها السينما المصرية عبر تاريخها الطويل !

الباحث هنا يؤكد أنه ليس فى مجال الدفاع عن الثورة المصرية فى يوليو ١٩٥٢ وقائدها ورموزها - وهو شرف له بأى حال بإنجازاتها وسلبياتها . ولكنه يدلل على أنه وبرغم ما يقال عن الديكتاتورية والقمع وحملات المداهمات والاعتقالات



السياسية المخالفة لرأى النظام الحاكم آنذاك ، فإن أعظم الأفلام المصرية قد أنتجت خلال تلك الفترة - وفى هذا ما يستحق التأمل والتحليل فى حد ذاته - ولكنه يركز على جانب واحد فى هذا الجزء وهو حرية التعبير الفنى أحد أهم قيم الدولة المدنية التى تكفلها وترعاها وتحميها للمبدعين والفنانين ، والتى تتعرض اليوم بعد ثباتها وترسّخها فى الذاكرة المصرية والسينمائية لهجمة ظلامية تريد أن تفرض عليها فكر وأيدلوجية أخرى - بزعم إنها تستمد شرعيتها المؤقتة من الشعب الذى جاء بها عبر صناديق الاقتراع (أحد مظاهر الدولة المدنية ألا وهى الديمقراطية والحرية فى التعبير والاختيار الحر والانتخاب).

ولعل فى هذا ما يؤكد ما سبق قوله فى البداية فى مقدمة البحث عن دور قادة الرأى فى المجتمع .

مثال : فيلم للرجال فقط من إخراج محمود ذو الفقار وبطولة نادية لطفى وسعاد حسنى الذى كان يحمل قيمة أن الفتاة - المرأة - مثل الرجل، وأنها قادرة على التعلم والعمل الشاق فى الصحراء شأنها شأن الرجل. من إنتاج الراحل إيهاب الليثى - قطاع خاص - رغم أن أجواء العمل الدرامى الذى تم تصويره فى راس غارب كانت تدور حول البترول وأهمية استخراجه من الصحراء من أجل دعم الاقتصاد القومى. أى عمل الأفراد للصالح العام وفق نظام الدولة - قيمة من قيم الدولة المدنية أيضا -

الباحث يرى أنه ما بين تيار الوعى فى السينما المصرية فى تلك الفترة الذى اراد بصدق وعمق ترسيخ قيم ومبادئ الدولة المدنية أو التيار التجارى أو تيار الفن للفن ، الذى جارى تلك الموجة من القيم بقصد أو بدون قصد ، يحصر تلك الأفلام فى هذه الحقبة بأنها كانت فى مجملها عاكسة للمجتمع المصرى الذى كانت تظلله مبادئ وقيم الدولة المدنية ، بغض النظر عن حكمنا على بعض الممارسات السياسية للنظام الحاكم وبعض رجالاته .

السؤال المطروح:

هل عكست تلك الأفلام بحق وبقصد وبوعى وبفن وبدون أحيانا معظم تلك القيم المدنية أم لا ؟

الإجابة:

يؤكدها الباحث فى بعض الأفلام المختارة والتى روعى فيها التنوع سواء من ناحية الإنتاج أو التناول أو القضايا الاجتماعية المطروحة .

إذن تكمن مشكلة البحث تحديداً فى : كيفية تعبير سينما حقبة الثورة (١٩٥٢ : ١٩٧٠) عن أهم تلك القيم ، وذلك من خلال تحليل لبعض مشاهد ولقطات من أفلام تلك الفترة .

يحاول البحث أن يساهم فى التصدى لتلك الهجمة الشرسة التى تتعرض لها الفنون اليوم بصفة عامة ، والسينما بصفة خاصة ، تلك الهجمة التى تتعمد الخلط المغلوط لبعض القيم والمبادئ والمعانى التى استقرت فى المجتمع المصرى منذ عام ١٩٥٢ ، وتم تجسيدها على شاشة السينما المصرية . فهى تنتقى بعض قيم تلك الدولة المدنية ، وتنسبها إلى نفسها وتدلل عليها . وتستبعد قيمًا أخرى مدنية أيضا بنفس المنهجية وتزعم أنها تعتمد على مرجعيتها الدينية فى هذا الإقصاء أو الاستبعاد . وكأنهم قد احتكروا وانتزعوا لأنفسهم هذا الحق. وبغض النظر عن خطأ ما يزعمون فإن ما يفعلون يهدم من الأساس أهم مبدأ من مبادى الدولة المدنية التى يزعمون أنهم آتوا بها بثوب جديد ومرجعية سماوية . ألا وهو أنه لا يحق لطرف / فرد / أغلبية / أقلية أن تقصى أو تستبعد الآخر فكراً أو روحًا أو جسداً.

وتلك هى الممارسة الواقعية والفعلية لقيمة المساواة والمواطنة أبرز قيم الدولة المدنية الحديثة على الإطلاق .

يهدف البحث إلى محاولة إثبات أن السينما المصرية لم تكن أبدا بعيدة أو منفصلة عن واقعها الاجتماعي، وإنها لم تتقيد كثيراً أو تنافق النظام الحاكم فى إبرازها لتلك القيم، اللهم إلا فيما تقيدت فيه فيما يخص حرية الممارسة السياسية ـ لأسباب سياسية وتاريخية ـ وحرية الاعتناق والعقيدة ـ لأسباب اجتماعية وقيمية بحتة لا علاقة لها بالنظام السياسى ـ

وهذا بشكل موضوعى. وأنها بدأت مبكرة فى ترسيخ ما نعرفه اليوم من الكثير من القيم المدنية الحديثة على شاشتها.

يعتمد البحث على المنهج التحليلى تحليلاً كيفيًا لبعض الأفلام التى اخطارها الباحث، ويرى أنها جّسدت بعض تلك القيم المدنية التى رسختها ثورة يوليو ١٩٥٢ وعملت على تحقيقها فعلاً وممارسة .

كما يحصر البحث بعض الأفلام المختارة فى تلك الحقبة الزمنية، والتى تبدأ من يوليو ١٩٥٢ وحتى نهاية عام ١٩٧٠، فضلاً عن لجوء الباحث إلى تقسيم عينات الأفلام المختارة إلى فئات أساسية ثم إلى وحدات فرعية .

كما يحصر البحث حدوده فى تلك الفترة الزمنية المنحصرة بين يوليو ١٩٥٢ إلى نهاية عام ١٩٧٠ . وهى الفترة التى يرى الباحث أنها تزخر بتلك القيم التى جاءت بها ثورة ٢٣ يوليو، وتنتهى بوفاة زعيمها جمال عبد الناصر (٢٨ سبتمبر ١٩٧٠)، فيقوم البحث بتحديد بعض القيم كعينة، ارتأى الباحث أن ثورة يوليو قد انحازت لها، وعملت على تحقيقها، وفشلت فى تحقيق البعض الآخر منها. فيتركز تحديد معيار هذه القيمة على كونها قيماً مدنية كما يفهمها الباحث، وكما يعّرفها ميثاق الأمم المتحدة.

يقدم البحث تقسيم لاختيارات الأفلام التى سيقوم بتحليلها إلى فئات، ثم إلى وحدات .ويمكن حصر هذه الفئات فى القيم التالية :

١- فئة قيمة الحرية (بصفة عامة)

وهذه الفئة بدورها يمكن أن تنبثق إلى وحدات مثل :-

أ: الحرية السياسية للأوطان

المقصود منها حق الوطن والمواطن فى التحرر من نير الاحتلال والحصول على الاستقلال . ومن أمثلة ذلك:

- فيلم مصطفى كامل .. عام ١٩٥٢
  إخراج أحمد بدرخان
- فيلم أرض السلام .. عام ١٩٥٧
  إخراج كمال الشيخ .
- فيلم بورسعيد .. عام ١٩٥٧
  إنتاج فريد شوقى
  إخراج عز الدين ذو الفقار
- فيلم فى بيتنا رجل .. عام ١٩٦١
  إخراج بركات

٢- فئة وقيمة حرية المرأة :

وهذه الفئة يمكن تقسيمها إلى وحدات مثل :-

أ: وحدة حرية المرأة فى اختيار شريك حياتها. مثل :

- فيلم المراهقات .. عام ١٩٦٠
  إخراج أحمد ضياء الدين
- فيلم ليلة الزفاف .. عام ١٩٦٦
  إنتاج القاهرة للسينما
  إخراج بركات

ب: وحدة حرية اختيار طريقها فى الحياة. مثل :

- فيلم الطريق المسدود .. عام ١٩٥٨
  إخراج صلاح أبو سيف
- فيلم أنا حرة .. عام ١٩٥٩
  إخراج صلاح أبو سيف
- فيلم الباب المفتوح .. عام ١٩٦٣
  إخراج بركات

المادة (٣) لكل فرد الحق في الحياة والحرية وسلامة شخصه.

٣- فئة قيمة المساواة

والمقصود بها أن الناس متساوون فى الحقوق والواجبات وأنه لا فرق هناك بين رجل وامرأة.أو التمييز بين الناس



على أساس الوحدات التالية :

أ: وحدة اللون . مثل :

◆ فيلم عنتر بن شداد .. عام ١٩٦١
إخراج نيازى مصطفى

ب: وحدة الدين . مثل :

◆ فيلم الشيخ حسن .. عام ١٩٥٤
إخراج حسين صدقى

ج : وحدة الجنس . مثل :

◆ فيلم الأستاذة فاطمة .. عام ١٩٥٢
إخراج فطين عبد الوهاب

◆ فيلم للرجال فقط .. عام ١٩٦٤
إنتاج إيهاب الليثى . دولار فيلم
إخراج محمود ذو الفقار .

◆ فيلم مراتى مدير عام .. عام ١٩٦٦
إخراج فطين عبد الوهاب .

◆ فيلم حواء على الطريق .. عام ١٩٦٨
إخراج حسين حلمى المهندس

د: وحدة الطبقة . مثل :

◆ فيلم بين السماء والأرض .. عام ١٩٦٠
إخراج صلاح أبو سيف .

المادة (٧) كل الناس سواسية أمام القانون ولهم الحق في التمتع بحماية متكافئة دون أية تفرقة. كما أن لهم جميعاً الحق في حماية متساوية ضد أي تمييز وضد أي تحريض على تمييز .

٤- فئة قيمة العمل

ويمكن أن يندرج تحتها الوحدات التالية :

أ: وحدة الفخر من أجل العمل القومي . مثل

◆ فيلم الحقيقة العارية .. عام ١٩٦٣
إخراج عاطف سالم

ب: وحدة عدم الشعور بالخزى من العمل اليدوى:

◆ فيلم بين أيديك .. عام ١٩٦٠
إنتاج أفلام الشرق
إخراج يوسف شاهين

ج: وحدة إدانة البطالة بالوراثة : مثل

◆ فيلم الأيدى الناعمة .. عام ١٩٦٣
إخراج محمود ذو الفقار

٥- فئة قيمة التعليم

أ: وحدة أهمية الشهادة أيا ما كانت مثل

◆ فيلم التلميذة .. عام ١٩٦١
إخراج حسن الإمام.

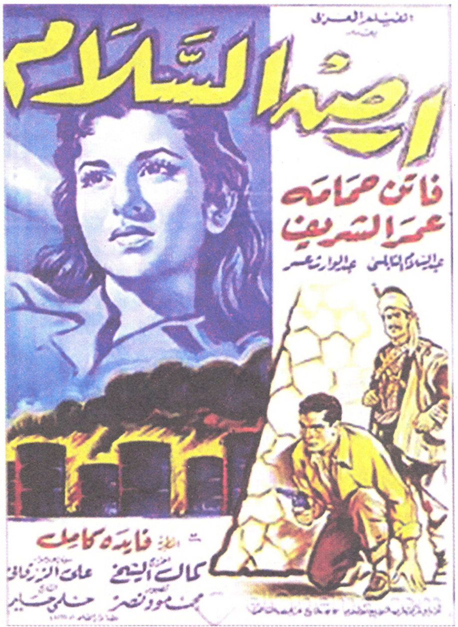
ب: وحدة الحرص على التعليم العالى . مثل

- فيلم الأخ الكبير .. عام ١٩٥٢
إخراج فطين عبد الوهاب .

لما كان الاعتراف بالكرامة المتأصلة في جميع أعضاء الأسرة البشرية وبحقوقهم المتساوية الثابتة هو أساس الحرية والعدل والسلام في العالم . ولما كان تناسي حقوق الإنسان وازدراؤها قد أفضيا إلى أعمال همجية آذت الضمير الإنساني. وكان غاية ما يرنو إليه عامة البشر انبثاق عالم يتمتع فيه الفرد بحرية القول والعقيدة ويتحرر من الفزع والفاقة . ولما كان من الضروري أن يتولى القانون حماية حقوق الإنسان لكيلا يضطر المرء آخر الأمر إلى التمرد على الاستبداد والظلم . ولما كانت شعوب الأمم المتحدة قد أكدت إيمانها بحقوق الإنسان الأساسية وبكرامة الفرد وقدره وبما للرجال والنساء من حقوق متساوية

ولما كانت الدول الأعضاء قد تعهدت بالتعاون مع الأمم المتحدة على ضمان إطراد مراعاة حقوق الإنسان والحريات الأساسية واحترامها. ولما كان للإدراك العام لهذه الحقوق والحريات الأهمية الكبرى للوفاء التام بهذا التعهد.

فإن الجمعية العامة تنادي بهذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على أنه المستوى المشترك الذي ينبغي أن تستهدفه كافة الشعوب والأمم حتى يسعى كل فرد وهيئة في المجتمع،


ارض السلام
فاتن حمامه
عمر الشريف
فايده كامل
كمال الشيخ
علي الزرقاني


فريد شوقي
هند رستم
احمد رمزي
الأخ الكبير
علي الزرقاني
فطين عبد الوهاب


حلمي رفله يقدم
شاديه
حسن الامام
حسن يوسف
أمينه رزق
التلميذه
دولار فيلم


احمد مظهر
سعاد حسني
احمد رمزي
حسين رياض
عقيله راتب
شمس البارودي
ليلة الزفاف
توفيق الحكيم
بركات


فريد شوقي
كوكا
عايدة هلال
نور الدمرداش
DVD
عنتر بن شداد
www.AGBNY.com

إلى توطيد احترام هذه الحقوق والحريات عن طريق التعليم والتربية واتخاذ إجراءات مطردة ، قومية وعالمية، لضمان الاعتراف بها .

الدولة المدنية وقيم الدولة المدنية

❑ تعريف الدولة

الدولة هي تجمع سياسي يؤسس كيانا ذا اختصاص سيادي في نطاق إقليمي محدد ويمارس السلطة عبر منظومة من المؤسسات الدائمة. والعناصر الأساسية لأي دولة هي الحكومة والشعب والإقليم ، بالإضافة إلى السيادة والاعتراف بهذه الدولة ، بما يكسبها الشخصية القانونية الدولية، ويمكنها من ممارسة اختصاصات السيادة لاسيما الخارجية منها.(١)

وتتسم الدولة بخمس خصائص أساسية تميزها عن المؤسسات الأخرى :

١- ممارسة السيادة : فالدولة هي صاحبة القوة العليا في المجتمع ، وهي بهذا تعلو فوق أية تنظيمات أو جماعات أخرى داخل الدولة. وقد دفع ذلك توماس هوبز إلى وصف الدولة بالتنين البحري أو الوحش الضخم Leviathan .

٢- الطابع العام لمؤسسات الدولة : وذلك على خلاف المؤسسات الخاصة للمجتمع المدني . فأجهزة الدولة مسؤولة عن صياغة القرارات العامة وتنفيذها في المجتمع . ولذلك تحصل هذه الأجهزة على تمويلها من المواطنين .

٣- التعبير عن الشرعية : فعادة ما ينظر إلى قرارات الدولة بوصفها ملزمة للمواطنين حيث يفترض أن تعبر هذه القرارات عن المصالح الأكثر أهمية للمجتمع.

٤- الدولة أداة للهيمنة : حيث تملك الدولة قوة الإرغام لضمان الالتزام بقوانينها ، ومعاقبة المخالفين. ويُبرز ماكس فيبر أن الدولة تحتكر وسائل العنف الشرعي

٥- الطابع الإقليمي للدولة : الدولة تجمع إقليمي مرتبط بإقليم جغرافي ذي حدود معينة تمارس عليه الدولة اختصاصاتها. كما أن هذا التجمع الإقليمي يعامل كوحدة مستقلة في السياسة الدولية.

❑ التمييز بين الدولة ومفاهيم أخرى

١- البلد تدل على منطقة جغرافية.

٢- الأمة ترمز إلى ناس تجمعهم اعتبارات مشتركة أصول وتاريخ.

٣- الدولة تشير إلى مجموعة من مؤسسات الحكم ذات سياده على أرض وسكان محددة

❑ التمييز بين الدولة والحكومة

ينبغي التمييز بين الدولة والحكومة، رغم أن المفهومين يستخدمان كمترادفات في كثير من الأحيان. فمفهوم الدولة أكثر اتساعًا من الحكومة. حيث إن الدولة كيان شامل يتضمن جميع مؤسسات المجال العام وكل أعضاء المجتمع بوصفهم مواطنين، وهو ما يعني أن الحكومة ليست إلا جزءاً من الدولة. أي أن الحكومة هي الوسيلة أو الآلية التي تؤدي من خلالها الدولة سلطتها وهي بمثابة عقل الدولة. وثمة فارق آخر وهو تعبير الدولة (نظريا على الأقل) عن الصالح العام أو الخير المشترك، بينما تعكس الحكومة تفضيلات حزبية وأيديولوجية معينة ترتبط بمسمى السلطة في وقت معين.

❑ أهمية مفهوم الدولة ودلالاته

احتلت الدولة مكانة محورية في التحليل السياسي في جدالين مهمين يتعلقان بأسس الالتزام السياسي وطبيعة القوة السياسية ، كما يلي :

أولاً: البحث في أسباب الاحتياج للدولة وأسس الالتزام السياسي، حيث تطرح نظرية العقد الاجتماعي التبرير الكلاسيكي لنشأة الدولة من خلال تصور شكل الحياة في مجتمع بلا دولة أي في حالة الفطرة أو الطبيعة. وتتسم هذه الحالة لدى بعض المفكرين (مثل هوبز ولوك) بحروب أهلية وصراعات مستمرة يخوضها كل فرد في مواجهة الكافة (أي حرب الكل ضد الكل) ؛وهو ما يهيئ الناس للاتفاق على

عقد اجتماعي - Social Contract يضحون بموجبه عن جزء من حريتهم من أجل إقامة كيان

ذا سيادة يستحيل دونه حفظ النظام والاستقرار. أي ينبغي على الأفراد طاعة الدولة بوصفها الضمان الوحيد ضد الاضطراب والفوضى . وعلى النقيض، الـ[لا سلطوية] أو الفوضوية رؤية تقوما على النظام الطبيعي والتعاون التلقائي بين الأفراد. وعلى هذا الأساس تطرح الأناركية منظومة من المؤسسات الاجتماعية (مثل الملكية المشتركة أو آليات السوق) الكفيلة بتحقيق الاستقرار الاجتماعي في غياب الدولة.

ثانيًا : طبيعة قوة الدولة حيث تشكل النظريات المتنافسة حول الدولة القسم الأكبر من النظرية السياسية. ويمكن تلخيص أهم وجهات النظر السائدة على النحو التالي :

١- **الاتجاه الليبرالي** : ينظر إلى الدولة كحكم محايد بين المصالح والجماعات المتنافسة في المجتمع ، وهو ما يجعل الدولة ضمانة أساسية للنظام الاجتماعي ، ومن ثم تضحي الدولة في أسوأ الاحتمالات شرا لا بد منه.

٢- **الاتجاه الماركسي** : يصور الدولة كأداة للقمع الطبقي بوصفها دولة برجوازية، أو أداة للحفاظ على نظام التفاوت الطبقي القائم حتى حال افتراض الاستقلال النسبي للدولة عن الطبقة الحاكمة.

٣- **الاتجاه الاشتراكي الديمقراطي** : يعتبر الدولة تجسيداً للخير العام أو المصالح المشتركة للمجتمع حيث تتركز قدرة الدولة على معالجة مظالم النظام الطبقي .

٤- **الاتجاه المحافظ** : عادة ما يربط الدولة بالحاجة إلى السلطة والنظام لحماية المجتمع من بوادر الفوضى ، وهو ما يفسر تفضيل المحافظين للدولة القوية.

٥- **اليمين الجديد** : أبرز السمات غير الشرعية للدولة الناجمة عن توسعها في التعبير عن مصالحها بغض النظر عن المصالح الأوسع للمجتمع ، وهو ما يؤدي غالبا إلى تدهور الأداء الاقتصادي.

٦- **الأناركية** : تذهب إلى أن الدولة لا تعدو أن تكون جهازا قمعيًا أضفيت عليه الصفة القانونية كي يخدم مصالح الأطراف الأكثر تمتعًا بالمزايا والثراء*(١)

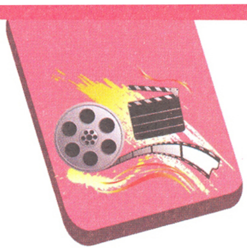
وقد شهدت نهايات القرن العشرين ظهور اتجاهات ساعية لإفراغ الدولة من مضمونها نتيجة عدم تلاؤمها مع التطورات الجديدة مثل : تزايد الاتجاه للخصخصة وتفضيل آليات السوق على التخطيط المركزي، وتأثيرات العولمة واندماج الاقتصاديات الوطنية في الاقتصاد العالمي . فضلاً عن تنامي النزعات المحلية وما تولده من ضغوط على الدولة عبر تعزيز الولاءات والتفاعلات السياسية على مستويات مختلفة عن المستوى القومي (جمهورية أو قبلية) مع ظهور أنماط جديدة للقومية قد تمثل تهديداً للدول القائمة.

لا تنفي الخصائص الأساسية المشتركة بين الدول، حقيقة تنوع هذه الدول في أشكالها وأحجامها ووظائفها. فدول الحد الأدنى التي ينادي بها أنصار الليبرالية الكلاسيكية واليمين الجديد هي مجرد كيانات حمائية تتمثل وظيفتها الوحيدة في توفير إطار للسلام والنظام الاجتماعي على نحو يُمكّن المواطنين من ممارسة حياتهم على النحو الذي يعتقدون أنه الأفضل .

بينما تعتمد الدول التنموية على العلاقات الوثيقة بين الدولة وجماعات المصالح الاقتصادية الأساسية (الشركات الكبرى تحديداً) لتطوير استراتيجيات للنمو بالاقتصاد القومي في سياق قائم على المنافسات عبر القومية. ويظهر هذا النموذج في اليابان ودول النمور الآسيوية في شرق وجنوب شرق آسيا.

في حين تتدخل الدول الديمقراطية الاشتراكية على نحو واسع في الحياة الاقتصادية والاجتماعية لتعزيز النمو وضمان التشغيل الكامل وتخفيض معدلات البطالة والفقر وتأمين توزيع أكثر عدالة للقيم والموارد في المجتمع. وفي المقابل اعتمدت الدول الجمعية أو الشيوعية على إلغاء القطاع الخاص كليّة وإقامة اقتصاديات مخططة مركزيًا تديرها شبكات من الوزارات الحكومية ولجان التخطيط.

وأخيراً فإن الدول الشمولية مثل ألمانيا في عهد هتلر أو الاتحاد السوفييتي في الحقبة الستالينية وبعض النظم



المعاصرة ذات الخصائص المشابهة تتدخل في كافة مناحي الحياة عبر منظومة معقدة من آليات الرقابة والقمع البوليسي ونظام أيديولوجي مهيمن يستهدف إحكام سيطرة الدولة .

❐ نشأة الدولة

ظهرت مجموعة من النظريات التي فسرت نشأة الدولة منها :

أولاً: النظرية الإلهية : تقول الدولة تعود نشأتها من الله تعالى، وإن الانسان ليس عاملا أساسيًا في نشأتها، وإن الإله هو الذي اختار لها حكّامًا ليديروا شؤونها.

ثانيًا: نظرية القوة: الدولة نشأت من خلال سيطرة الأقوياء على الضعفاء إذ أن كثير من المجموعات الحاكمة اعتمدت على القوة في الوصول إلى الحكم مستغلة خوف الأفراد من الحروب وحبهم الأمن والاستقرار وهي وسيلة في بناء الدولة وقوتها.

ثالثًا : النظرية الطبيعية : أساس هذه النظرية مبني على طبيعة الإنسان الاجتماعية وحيث إن الإنسان لا يستطيع العيش منعزلاً عن غيره من الأفراد فلابد أن يتعاونوا من خلال تفاعلاتهم الاجتماعية المختلفة ، ومن هنا رغبت الجماعات في أن يكون لها قيادة أو سلطة ، من ثم دولة ذات سيادة وسلطة

رابعًا : نظرية العقد الاجتماعي : ترى هذه النظرية أن أفراد الشعب اجمعوا على قيام الدولة من خلال عقد اتفاقات، حيث يتقبل الشعب حكم الدولة مقابل تلبيتها حاجات الناس الأمنية وتنسيق علاقاتهم مع بعض وقد نادى بهذه النظرية بعض المفكرين السياسيين مثل: توماس هوبز وجون لوك وجان جاك روسو.

❐ الدولة المدنية

هي دولة تحافظ وتحمي كل أعضاء المجتمع بغض النظر عن القومية والدين والفكر. هناك عدة مبادئ ينبغي توافرها في الدولة المدنية والتي إن نقص أحدها فلا تتحقق شروط تلك الدولة أهمها أن تقوم تلك الدولة على السلام والتسامح وقبول الآخر والمساواة في الحقوق والواجبات، بحيث إنها تضمن حقوق جميع المواطنين، وألا يخضع أي فرد فيها لانتهاك حقوقه من قبل فرد آخر أو طرف آخر. فهناك دوما سلطة عليا هي سلطة الدولة والتي يلجأ إليها الأفراد عندما يتم انتهاك حقوقهم أو تهدد بالانتهاك.

الدولة تطبق القانون وتمنع الأطراف من أن يطبقوا أشكال العقاب بأنفسهم. (١)

من مبادئ الدولة المدنية الثقة في عمليات التعاقد والتبادل المختلفة ، كذلك مبدأ المواطنة والذي يعني أن الفرد لا يُعرف بمهنته أو بدينه أو بإقليمه أو بماله أو بسلطته، وإنما يُعرف تعريفًا قانونيًا اجتماعيًا بأنه مواطن ، أي أنه عضو في المجتمع له حقوق وعليه واجبات. وهو يتساوى فيها مع جميع المواطنين أيضًا من أهم مبادئها أن تتأسس على نظام مدني من العلاقات التي تقوم على السلام والتسامح وقبول الآخر والمساواة في الحقوق والواجبات ، حيث إن هذه القيم هي التي تشكل ما يطلق عليه الثقافة المدنية، وهى ثقافة تتأسس على مبدأ الاتفاق ووجود حد أدنى من القواعد يتم اعتبارها خطوطًا حمراء لا ينبغي تجاوزها.

ومن أهم مبادئ الدولة المدنية أنها لا تتأسس بخلط الدين بالسياسة. كما أنها لاتعادي الدين أو ترفضه حيث يظل الدين في الدولة المدنية عاملاً في بناء الأخلاق وخلق الطاقة للعمل والإنجاز والتقدم. حيث إن ما ترفضه الدولة المدنية هو استخدام الدين لتحقيق أهداف سياسية ، فذلك يتنافى مع مبدأ التعدد الذي تقوم عليه الدولة المدنية ، كما أن هذا الأمر قد يُعتبر من أهم العوامل التي تحول الدين إلى موضوع خلافي وجدلي وإلى تفسيرات قد تبعده عن عالم القداسة وتدخل به إلى عالم المصالح الدنيوية الضيقة.(٢)

ثورة يوليو : المشروع الثانى للنهضة والتحديث .

بالرغم من وجود نوع من التشابه والتماثل بين مشروع النهضة الأول الذى أسس له وقاده محمد على وبين المشروع الثانى الذى قاده جمال عبدالناصر بينما نحن فى زمن البحث ننتظر مشروع النهضة الثالث على يد حركة الإخوان المسلمين كما أعلنوا بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ ووصول مرشحهم إلى رئاسة مصر إلا أنه توجد العديد من الفوارق بين المشروعين، خاصة وأن البعد الاجتماعى والداخلى لم يكن واردًا فى مشروع

محمد على باشا ، على العكس من مشروع ثورة يوليو الذى جاء وفى قلبه عملية تغيير اجتماعى واسع النطاق ، ومحاولة بناء نهضة حضارية شاملة. كذلك فقد تطور مفهوم النهضة مع تطور الفكر والوعى حتى وصل إلى مفهوم التقدم والتحديث ، حيث أصبح النهوض مرتبطًا بمسألة التحديث ـ وليس الردّه بمزاعم ترفع شعارات دينية ـ وبدونه لا تقومُ النهضة. ولكن بعد انهيار المشروع النهضوى لثورة يوليو لأسباب تاريخية مختلف ليس هاهنا مجالها .

يبقى السؤال الذى يطرح نفسه بقوة على مصر الآن هو : ما هو السبيل إلى النهضة ؟ وهل سيكون عبر مشروع النهضة للإخوان المسلمين بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ ؟

الباحث يضع السؤال ، لا يستطيع الفكاك منه ، وهو يستعيد الزمن متذكرا الأمس ، و لسان حاله يردد ما أشبه اليوم بالبارحة ... ولكن بأى فارق ؟!

من المعلوم أن تأثيرات حركة -كما كان يطلق عليها فى بدايتها - (ثورة) ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قد شملت كافة الجوانب في حياة مصر، محققة جملة من التغييرات الجذرية في مختلف البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، التى مست شؤون الإنسان المصري وشجونه ، عندما سعت واجتهدت في البحث له عن مخرج لما يواجهه من أزمات، وحلول لما يخوضه من تحديات ، فهي لم تتوان عن إعلان هدفها في تحقيق العدالة الاجتماعية، سالكة الطريق الاشتراكي حلاً للمشاكل الاجتماعية والاقتصادية، ولذلك استحقت تلك الحركة عن جدارة بما أنجزته في زمن قياسي أن توسم بـ (الثورة)، بكل ما يعنيه المفهوم والمصطلح من معنى ودلالة على المستوى البحثى المجرد ، أو التاريخى .

وبخلاف امتداد تأثير تجربة ٢٣ يوليو الثورية خارج فضاء مصر إلى ربوع الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، ودعمها لحركات التحرر فى الجزائر والعراق والسودان وليبيا - وهو أمر خارج نطاق البحث - فإنها أصبحت في مدى عقدين من السنين نموذجاً حافلاً بالكثير من مضامين النهوض والتقدم، وحفلت بجوانب مضيئة سواء في ممارسة الحكم أو التخطيط والبناء من أجل المستقبل ، مثلما ضمت أخطاءً وإخفاقات في جوانب أخرى

حصدت ثورة يوليو ١٩٥٢ بكل حيثياتها ومعطياتها مناصرين وخصوم ، وبعيداً عن المواقف المتناقضة تجاهها ، فهي جديرة بالدراسة الموضوعية والبحث الحيادي، ولما لها من علاقة وثيقة الصلة بموضوع بالبحث.

جدير بالذكر أن الباحث أحصى عدد الأفلام المختارة من قبل النقاد عام (١٩٩٦) من بين أفضل مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية ، فوجد أن هناك ٥٢ فيلمًا تم إنتاجهم فى فترة حدود البحث - أى من قيام الثورة وحتى وفاة جمال عبد الناصر . أى أن أكثر من نصف أفضل إنتاج للسينما المصرية منذ بدايتها، وحتى نهاية الألفية الثانية ، كان فى ظل وجود المناخ والتجربة الناصرية ! وهى ملاحظة جديرة بالتأمل فى حد ذاتها، ولها شأن مباشر بموضوع البحث .

الأوضاع الاقتصادية قبل سنة ١٩٥٢

لاشك أن تأثر الحياة الاجتماعية بالأوضاع الاقتصادية أمر لا يمكن إنكاره ، وقد تأثر الاقتصاد المصري إثر انقطاع الملاحة التجارية حين اندلعت الحرب العالمية الثانية، وأصبح على مصر أن تصل إلى الاكتفاء الذاتي ، فأرغم الفلاحون على ترك زراعة القطن ، ووضعت لهم تشريعات معينة لكي يزرعوا مساحات بذاتها بالمواد الغذائية التي تستهلك داخلياً ، فلا تعود للفلاح بثمرة مجزية ، وقد تحولت الرأسمالية المصرية هذه الفترة فصارت اقطاعيه احتكارية متصلة بالمصالح الأجنبية ، وممعنة في الاستغلال والإثراء على حساب الجماهير، ودفعتها المصالح إلى تمتين ارتباطها بالقصر .

ومعلوم أن الاقتصاد المصري كان قبل ثورة ٢٣ يوليو يعتمد أساساً على الزراعة التي يكفي إنتاجها معظم احتياجات الغذاء اللازم للشعب في إطار أنماط الاستهلاك القائمة والتي كانت بطبيعة الحال تعكس انخفاض مستوى دخل الفرد، كذلك انخفاض مستوى المعيشة للغالبية العظمى من الشعب . وقد وصف الاقتصاد المصري في تلك الفترة بأنه اقتصاد راكد ، تمييزاً له عن الاقتصاد النامي ، أى أن القدرة الإنتاجية أو الطاقة الإنتاجية لا تزيد بمقدار يتماشى مع الزيادة في عدد السكان .

وتشير أحدى الدراسات التي تناولت كبار ملاك الأراضي الزراعية في مصر للفترة ١٩١٤-١٩٥٢، إلى وجود ظاهرة من الاندماج بين رأس المال الزراعي المستثمر في الأرض ورأس المال الصناعي والتجاري ، إذ امتلكت صفوة كبار ملاك الأراضي الزراعية أسهماً في الشركات التجارية والصناعية ، بل أن معظمهم قد أسس شركات من ذلك النوع ، فقد يبدأ من

الأرض الزراعية وينتقل إلى التجارة أو الصناعة، وقد يكون العكس .

لقد بلغ سوء توزيع ملكية الأرض الزراعية منتصف القرن العشرين درجة لم يبلغها من قبل في تاريخ مصر، ويكفي للتدليل على ذلك إيراد بعض المؤشرات الرقمية ، فمن مجموع مساحة الأرض الزراعية الكلية الذي بلغ نحو ستة ملايين فدان كان ألف مالك كبير يسيطرون على حوالي ٢٠٪ من تلك المساحة (١,١مليون فدان) ، تليهم فئة قوامها ثلاثة آلاف مالك يسيطرون على حوالي ٨٪، ثم فئة ثالثة قوامها ستة آلاف مالك يسيطرون على ٧٪ وهذه الفئات الثلاث لا تتجاوز عددياً أكثر من (١١٠٠٠) مالك ، يمثلون أقل من نصف بالمائة من مجموع الملاك ، ولكنهم يملكون ٣٥٪ من جملة أرض مصر الزراعية، وفي مقابل ذلك كان هناك ٢,٦ مليون مالك ممن لا تتجاوز حيازتهم خمسة أفدنة يمثلون أكثر من ٩٤٪ من مجموع الملاك.

لقد ترتب على تركز الملكية الزراعية في مصر ونظام الاستغلال الزراعي الذي اتبعه كبار الملاك في أراضيهم ، نتائج هامة فيما يتعلق بتوزيع الدخل الزراعي بين السكان وهبوط مستوى الأجور بين عمال الزراعة، وخلق فئة من مستأجري الأرض الزراعية كانت تزداد يوماً بعد يوم ، مما أوجد فوارق اجتماعية واضحة بين من يملكون وسائل الإنتاج وبين من لا يملكون غير قوة عملهم يبيعونها لأصحاب الثروات مقابل أجور زهيدة لا تتناسب مع مطالب الحياة (١) .

الأوضاع السياسية قبل سنة ١٩٥٢

مع انتهاء الحرب العالمية الثانية بدأت مرحلة جديدة من مراحل النضال الوطني في مصر ضد الاستعمار ، تكللت بإنهاء الرقابة على الصحف في ٩ يونيو ١٩٤٥، كما جرى إلغاء الأحكام العرفية في ١٤ أكتوبر. وتبدت مظاهر هذه المرحلة بوضوح في مطالبات بعض الساسة المصريين -مثل النحاس والنقراشي- الساعية إلى جلاء القوات البريطانية، وتعددت أنشطة الجماهير في تنظيم المظاهرات واحتدام المصادمات مع الجيش في القاهرة واتساع المقاومة الشعبية إلى مختلف المدن ، ووصلت ذروتها إلى حد تعطيل الحياة في القاهرة وتقديم شهداء من الشعب المصري

كانت مصر تموج بعوامل السخط والثورة، فالقضية الوطنية معلقة، ولم يحدث أي نجاح في حلها بما يحقق الأماني الوطنية والقومية، وجنود الحلفاء يملؤون شوارع القاهرة، والسياسة المصرية تتعثر بين ممالأة البريطانيين وتملق الأماني الوطنية .

حمل النقراشي، رئيس الوزراء، القضية المصرية إلى نيويورك في ٢٢ يوليو ١٩٤٧ لعرضها على مجلس الأمن، إلا أن تلك الجهود باءت بالفشل حيث حصلت مصر على تأييد مطالبها بجلاء الإنجليز عنها، أصوات ثلاثة مندوبين فقط،

انفجرت المظاهرات الشعبية، وزادت إضرابات العمال زيادة ملحوظة في سبتمبر ١٩٤٧، وتوالت مظاهر الحراك الشعبي الناقم ، وأصبحت أبرز مظاهر الحياة ، حتى بداية سنة ١٩٤٨ .

ومع اندلاع قضية فلسطين وصدور قرار التقسيم الجائر في ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧, تزامنت قضية الاستقلال الوطني وتدهور الأوضاع الاقتصادية ومصادرة الحريات حيث عارضت الأحزاب والتنظيمات السياسية قرار التقسيم ودعت بعضها- مثل الإخوان ومصر الفتاة - إلى الكفاح المسلح ضد الصهيونية، وكان تيار التطوع يزداد تدفقاً ، بالاتساق مع مقررات مجلس جامعة الدول العربية الذي كان قد عقد اجتماعاً في لبنان بين ٧-١٥ أكتوبر١٩٤٧- أي قبل صدور قرار التقسيم، وقضى ذلك الاجتماع بتحشيد جيوش الدول العربية على حدود فلسطين، وتقديم السلاح إلى عرب فلسطين، وتدريب الشباب وتعبئتهم للمعركة المقبلة في المناطق المتاخمة لليهود ، فضلا عن إنشاء قيادة عربية تتولى الأمر، ورصد فى الاجتماع مبلغ من المال يوضع تحت تصرفها لا يقل عن مليون جنيه .

اتخذت الحكومة المصرية -حكومة النقراشي- قرارها بدخول الحرب بثقة عالية في إحراز النصر، حيث رد النقراشي في جلسة البرلمان على أحد المعترضين -إسماعيل صدقي- بأنها نزهة للجيش، ولم يكن الملك فاروق أقل تحمساً للقتال من غيره، بل أنه بادر بتحريك الجيش قبل موافقة البرلمان بإعطاء الأوامر لمحمد حيدر وزير الحربية والبحرية دون علم رئيس الوزراء ، ودخل الجيش المصري أرض فلسطين يوم ١٥ مايو/أيار ١٩٤٨، وصحب دخول المعركة عدة إجراءات، كالأحكام العرفية، والاعتقالات للمناضلين، والرقابة على الصحف، وتقييد الاجتماعات العامة وبذلك وجهت ضربة للحريات الشعبية (١) .

انتهت حرب فلسطين بهزيمة الدول العربية وأعطت الفرصة لإسرائيل للاستيلاء على صحراء النقب والوصول إلى إيلات ، بخلاف ما أحرزته إسرائيل من هذا النصر من مكاسب على الأرض وعلى الصعيد العالمى، وعانى الجيش والسياسة المصرية من تداعياتها حيث ترتب على الهزيمة رد فعل قوي خارج الجيش وداخله ولعل أبرز تلك المظاهر لجوء بعض فصائل الحركة السياسية في مصر- كالإخوان المسلمين وبعض شباب التيار اليسارى - إلى أعمال الإرهاب والاغتيالات واستخدام العنف، وحرق المحال التي يمتلكها اليهود في مصر، لكن وضح أن العرب قد فقدوا فرصة إقامة دولة عربية، وفقدوا جانباً كبيراً من الأرض التي كانت قد منحها لهم قرار التقسيم .

تركزت النقمة الشعبية في مصر على الملك ، واشتد السخط على حاشيته وعلى أحزاب الأقلية التي صادرت الحريات وانتهزت فرصة حرب فلسطين وحوادث الإخوان المسلمين . كان من بينها اغتيال النقراشى رئيس الوزراء نفسه - لترد عليها بإرهاب مماثل لم تشهده مصر من فترة بعيدة، وقد وفرت تلك الأجواء فرصة لانتصار حزب الوفد بانتخابات مجلس النواب التي جرت في ٣ يناير ١٩٥٠ حيث حصل على ٢٢٨ مقعداً من مجموع ٣١٩

مالت حكومة الوفد منذ اللحظة الأولى إلى سياسة احتواء الملك بدلاً من التصادم معه ولكنها وجدت نفسها محاصرة بوعدها الذي قطعته على نفسها بإلغاء معاهدة ١٩٣٦، فقامت بذلك فعلاً في ٨ أكتوبر ١٩٥١، وكان ذلك إيذاناً ببدء الكفاح المسلح ضد قوات الاحتلال في منطقة القنال. وهكذا بدأت الحكومة الوفدية مواجهة الاستعمار البريطاني بعد إلغاء المعاهدة ، وإصدار تشريعات وقرارات داعمة لذلك التوجه الوطني ،

ولكنها واصلت كفاحها ضد القوات البريطانية في القناة بواسطة البوليس (الشرطة) أساساً، بينما كانت تأمر قوات البوليس بضرب التظاهرات في شوارع القاهرة ، وكانت قوات الجيش المصرى تمارس حياتها الطبيعية دون مواجهة مع قوات الاحتلال البريطانى فى تناقض تاريخي غير مسبوق من قبل .

أدت حرب فلسطين وإدراك ما يحيط بالجيش والمجتمع من فساد ورشوة وانحلال إلى خلق رابطة فكرية مشتركة بين عدد من الضباط ذوي الميول الوطنية النابعة من اتجاهات سياسية مختلفة. هذه النواة خرجت من حرب فلسطين وهي غير مرتبطة بتنظيم موحد . شكلت لجنة تأسيسية لذلك التنظيم في أواخر سنة ١٩٤٩ مؤلفة من خمسة ضباط : جمال عبد الناصر وحسين إبراهيم وخالد محي الدين وكمال الدين حسين وعبد المنعم عبد الرؤوف ، وهم ذوو ميول سياسية مختلفة ، مع أنهم بدأوا جميعاً في ساحة الإخوان المسلمين . ولم يكن أطلق على هذه اللجنة اسم (الضباط الأحرار)، ثم اكتمل الشكل التنظيمي مع مطلع سنة ١٩٥٠ بانضمام كل من :

صلاح سالم وعبد اللطيف البغدادي وعبد الحكيم عامر وأنور السادات وجمال سالم ، وتم في ذلك الوقت انتخاب جمال عبد الناصر رئيساً للجنة التنفيذية.

صدر أول منشور للتنظيم في فبراير ١٩٥٠ بتوقيع (الضباط الأحرار)، واستمر صدور المنشورات بتوقيع (الضباط الأحرار)، وكانت تصل الضباط عن طريق عناوينهم المنزلية أو في الوحدات العسكرية بالبريد، وأحياناً توزع باليد داخل المعسكرات بطريقة سرية. وعندما بدأ تساؤل الضباط عن البرنامج الذي يرتبطون به، أعدت الأهداف الستة وصدرت في منشور وتم إعدادها من قبل : أحمد فؤاد وخالد محي الدين ، ووافق عليها جمال عبد الناصر، والأهداف الستة هي :

١- القضاء على الاستعمار وأعوانه من الخونة المصريين .

٢- القضاء على الاقطاع .

٣- القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم .

٤- إقامة عدالة اجتماعية .

٥- إقامة جيش وطني .

٦- إقامة حياة ديمقراطية سليمة .(١)

فرضت حادثة انتخابات نادي الضباط تداعياتها كبداية للمواجهة العلنية الصريحة بين الملك وبين الضباط الأحرار، وكان قرار الضباط بإجراء الانتخابات ، وفوز مرشحهم اللواء محمد نجيب أمام مرشح الملك بأغلبية ساحقة بمثابة صفعة شديدة لإرادة الملك . وفي الوقت ذاته عانت قوات الاحتلال البريطاني في مصر معاناة شديدة من الكفاح المسلح حتى كاد الأمر يصل بهم إلى حالة اليأس، ولكن مفاجأة حريق القاهرة الذي اندلع في ٢٦ يناير ١٩٥٢ جاء بالأحكام المعرفية التي

قضت على الحركة الثورية الصاعدة ، ومنعت نشاط الفدائيين، وبعدما التهمت الحرائق معظم شوارع وسط القاهرة، أعلنت في الليلة نفسها الأحكام العرفية، وأقيلت وزارة الوفد ، وشكلت الوزارة في اليوم التالي برئاسة علي ماهر وقد وجدوا مبرر لضرب حكومة الوفد وإخماد الحركة الوطنية وكفاحها المسلح ضد القاعدة البريطانية في القنال.

وإزاء تلك التطورات الخطيرة قررت الطليعة الوطنية للجيش المصري تولي زمام الكفاح الوطني، بعد أن عجزت القيادات السياسية التقليدية عن حسم التناقضات بين قوى الشعب وبين القوى المعادية للشعب، والمتسيدة على زمام الحكم في البلد . وكان لابد من التحرك .

إن الثوار كانوا أمام خيار ملزم فأما أن يؤجلوا حركتهم (الثورة) ، ويتعرضوا للتصفية التي كانت تتهددهم على إثر اكتشاف أمر تنظيمهم إلى أن يمتلكوا من أمرهم منهجاً ونظرية، وإما أن يتقدموا مما يملكون من تنظيم وأفكار لإنقاذ شعب مصر مما كان يعانيه، فاختاروا الثانية.

حققت خطة (الانقلاب أو الحركة أو الثوار) أهدافها في القاهرة بعد سويعات من انطلاقها. وفوجئ المواطنون في الساعة السابعة والنصف من صباح الأربعاء ٢٣ يوليو، ببيان تذيعه الإذاعة المصرية باسم القائد العام للقوات المسلحة، يعلن انتفاضة الجيش المصري على الطغيان والفساد .

وعد ذلك البيان من قبل بعض الباحثين أنه لعب دوراً فاصلاً في تحديد الموقف لصالح الضباط الأحرار، ووصف استقبال الشعب المصري لبيان الثورة:

والحق أن أفراد الشعب المصري في مختلف مدن القطر -بنادره وقراه- قد استقبلوا (الحركة المباركة) كما كان يطلق على الثورة وقتئذ بالفرح والبشر والارتياح، وذلك منذ أن استمعوا إلى بيانها الأول. وشعر الشعب أن (الحركة) ليست لحساب الجيش فقط، بل ولحسابه أيضاً، فطفقوا يعلنون عن تأييدها بطرق شتى، وانفجرت موجة التأييد الشعبي للثورة تكتسح كل شيء وتمهد للعمل القادم العظيم .

قانون الإصلاح الزراعي : الخطوة الإصلاحية الكبرى في مجال الإصلاح الاجتماعي

إن المشروع الاجتماعي لثورة ٢٣ يوليو قد بدأت بذوره الجنينية في الأسابيع الأولى للثورة، فخلال الشهرين الأولين أصدرت إجراءين مهمين، الأول: قانون الإصلاح الزراعي، والثاني: إلغاء الألقاب المدنية، وحاز الإجراء الأول على الإهتمام الأكبر لأنه مس عصب المسألة الاجتماعية في مصر، أما الإجراء الثاني، فلم يحظ بكثير من الإهتمام رغم أهميته الرمزية حضارياً وسياسياً. وجاء الإصلاح الزراعي إدراكاً من الثورة منذ يومها الأول أن مسألة الأرض تمثل بحق مفتاح أي تحول اجتماعي حقيقي في الريف بل في مصر كلها.

وإذا ما نظرنا إلى الجانب الاجتماعي من قانون الإصلاح الزراعي فأن من الممكن اعتباره بمثابة قانون تحرير الفلاحين من القهر الاقتصادي الذي مارسه الملاك، وتحطيم علاقة التبعية التي تربطهم بسادتهم الأقدمين. ومنذ صدور قانون الإصلاح الزراعي الأول خلال عهد الثورة رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢ يوم ٩ سبتمبر١٩٥٢ لم تتوقف دراسته ونقده والإضافة عليه وتعديله.

لقد حدد القانون الأول سنة ١٩٥٢ الحد الأقصى للملكية بمئتي فدان للأسرة، وخفض القانون الثاني سنة ١٩٦١ الحد إلى مائة فدان، ثم خفضها القانون الثالث سنة ١٩٦٨ إلى خمسين فداناً، أما ما زاد عن الحد الأقصى في كل مرة كانت تجري مصادرته وتوزيعه على المعدمين من الفلاحين الذين لم يكونوا يملكون شيئاً. ولم يقتصر الإصلاح الزراعي على تحديد الملكية بل شمل تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر، وهذا الإجراء لا يقل أهمية في مضاعفاته الاقتصادية- الاجتماعية عن إجراءات تحديد الملكية. وأعادت قوانين الإصلاح الزراعي التوازن التوزيعي للثروة الزراعية لمصلحة صغار الفلاحين والمعدومين منهم بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ مصر الحديث، ولكن الثورة كانت تدرك أن ذلك وحده ليس كافيًا مادامت المساحة الكلية للأرض الزراعية في مصر ثابتة، لذلك دأبت منذ البداية على توسيع الرقعة الزراعية باستصلاح مزيد من الأراضي الصحراوية، وتوزيعها على من لا يملك من الفلاحين، وكان بناء السد العالي وتوفير مزيد من مياه الري سبيل الثورة إلى ذلك.

وهكذا حققت مصر إضافة ما يقرب مليون فدان في السنوات العشرين التالية إلى رقعة مصر الزراعية . كانت إجراءات الإصلاح الزراعي بمقوماتها الثلاث- تحديد الملكية وتنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر واستصلاح الأراضي- عاملاً حاسماً في تغيير الخريطة الاجتماعية في الريف المصري. فقد قلصت القاعدة الاقتصادية لكبار الملاك، وبالتالي أضعفت

قوتهم السياسية وسطوتهم الاجتماعية في الريف، كما وسعت من ناحية أخرى قاعدة صغار ومتوسطي الملاك، وبتعبير آخر أن الهبوط الذي أصاب (١١٠٠٠) من الملاك، وهم من الطبقة المسيطرة في الريف نتج عنه صعود نحو مليوني فلاح (بين مستفيد من توزيع الأراضي المصادرة، ومن قوانين تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر.(١)

يعد قانون الإصلاح الزراعي من أخطر القرارات التي أصدرتها الثورة في محاولة لتحقيق أكبر قدر من العدالة الاجتماعية في الريف المصري، ومع ذلك أنه لم يخل من بعض القصور والنواقص الذي شاب تنفيذ القانون في مراحله المختلفة، ومهما يكن من أمر فأن ذلك لا يقلل بأية حال من الأحوال من أهميته على بالرغم من أن من استفاد به من سكان الريف سنة ١٩٧٠ لا يتعدى ٩٪، وأن ما وزع من الأراضي لا يتجاوز ١٣٪ من المساحة، كما أن للإصلاح الزراعي أثر على دخول الأسر المنتفعة بالقانون.

فقد تبين أن دخولهم زادت نسبة ٥٪ خلال الستينيات مقارنة بما كانت عليه قبل عام ١٩٥٢، ويرجع ذلك إلى زيادة الغلة الغذائية وانخفاض تكاليف الإنتاج، لاسيما بعد أن خفضت الحكومة الأقساط المستحقة من ثمن الأراضي وأطالت فترة السداد، وخفضت نسبة الفائدة وأعفتهم من ضريبة الأراضي، إلا أن الزيادة المتحققة في الدخل الفردي قد أمتصها الإرتفاع في تكاليف المعيشة، مما جعل الدخل الصافي للمنتفع اقل من الدخل الصافي للمستأجر وذلك بسبب تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر .

تناولت كثير من الدراسات قانون الإصلاح الزراعي، وبلغ التحيز ضده إلى حد إسناد كثير من متاعب الإنتاج الزراعي إليه، مثلما بلغ التحيز إليه حد القول بأنه قانون اشتراكي، والواقع انه لا يستمد أهميته من علاقته بالاقتصاد لأنه لم يصدر من اجل زيادة الإنتاج، ولا من علاقته بالنظام الاشتراكي لأنه لم يغير من علاقات الإنتاج ، ولكنه بلا أدنى شك كان قانون العدالة والإصلاح الاجتماعي الأول في تاريخ مصر الحديث .

خطوات الإصلاح الاجتماعي خلال حقبة الستينيات

لاشك أن شعور الشعوب – ما يعرف بالشعور الجمعى – بخطوات ملموسه فى طريق العدالة الاجتماعية، وحرص الدولة ممثلة فى السلطة على تذويب الفوارق بين الطبقات، وتحقيق مبادئ العدل والمساواة، وغيره من قيم المجتمع المدنى، هو ما يخلق الحالة التنافسية –الشريفة –ويفجر الطاقات الإبداعية بين أفراده فى مختلف المجالات .الأمر الذى يضاعف من مشاعر الفخر والانتماء، ويتلمس الأعذار

فى بعض الإخفاقات التى قد تحققها بعض السياسات. لكن الشعور الجمعى العام فى غالبيته العظمى خلال فترة الستينيات كانت على قناعة ويقين بأن الدولة –والزعيم – يعملان لصالحها تماما، ولم يتسلل الى الشعور الجمعى مشاعر سلبيه من استئثار شريحة أو طبقة بالثروة أو الحكم – اللهم إلا شريحة العسكرين – التى بدأت فى التقلص بعد خروج أغلب أعضاء مجلس قيادة الثورة من المشهد السياسى، لأسباب ليس مجالها البحث .

وهكذا يرى الباحث –ويقف معه فى خندقه الكثير من الباحثين والمحللين ومن يطلق عليهم التيار الناصرى القومى – أن الإخفاقات السياسية الكبرى فى الحقبة الناصرية– ولها أسبابها العديدة الخارجية منها على وجه الخصوص– كان يعادلها ما تحقق على مسار خطوات مشروع النهضة الحديث الحقيقى، وملامسه الشعب بنفسه على أرض الواقع من سياسات وخطوات فاعلة فى تحقيق العدالة الاجتماعية، والمساواة، وغيرها من قيم المجتمع المدنى. (الأمر الذى لم يثر أو يفجر قضايا اجتماعية خطيرة على النحو الذى شهدته مصر فيما بعد ـ برغم الهزيمة العسكرية فى يونيو ١٩٦٧ – مثل:

التطرف الدينى والفتنة الطائفية ، والإرهاب ، وتدهور القيم المجتمعية فى هرم القيم الأخلاقية بين أفراد الشعب ، وعودة الباشوات والسوبر باشوات من كبار ملاكى الأراضى ورجال الإعمال من ناهبى الثروة، ومصاصى دماء الشعب ، كما رأينا بدءا من النصف الأخير من السبعينيات ـ برغم النصر العسكرى المجيد فى أكتوبر ١٩٧٣ – بانتهاج سياسة الانفتاح سداح مداح بتعبير أحمد بهاء الدين الشهير وحتى قيام ثورة الشعب فى ٢٥ يناير ٢٠١١ . وقد رأى الباحث أن يوجزها فى عناوين ومانشيتات بدون التقيد بالتسلسل التاريخى : فيما يخص الإنجازات المحلية الداخلية :

أ – الإنجازات السياسية

- تأميم قناة السويس .
- استرداد الكرامة والاستقلال والحرية من أيدي المستعمر المعتدي .

- السيطرة على الحكم في مصر وسقوط الحكم الملكي.

- إجبار الملك على التنازل عن العرش ثم الرحيل عن مصر .

- إلغاء النظام الملكي وقيام الجمهورية .

- توقيع اتفاقية الجلاء بعد أكثر من سبعين عامًا من الاحتلال

- بناء حركة قومية عربية للعمل على تحرير فلسطين .

ب- إنجازات ثقافية

- أنشأت الثورة الهيئة العامة لقصور الثقافة وقصور الثقافة والمراكز الثقافية لتحقيق توزيع ديموقراطي للثقافة وتعويض مناطق طال حرمانها من ثمرات الإبداع الذي احتكرته مدينة القاهرة وهو ما يعد من أهم وأبرز إنجازاتها الثقافية .

- إنشاء أكاديمية تضم المعاهد العليا للمسرح والسينما والنقد والباليه والأوبرا والموسيقى والفنون الشعبية

- رعاية الآثار والمتاحف ودعم المؤسسات الثقافية التي أنشأها النظام السابق .

- سمحت بإنتاج أفلام من قصص الأدب المصري الأصيل بعد أن كانت تعتمد على الاقتباس من القصص والأفلام الأجنبية

ج- إنجازات تعليمية

- قررت مجانية التعليم العام وأضافت مجانية التعليم العالي

- ضاعفت من ميزانية التعليم العالي

- أضافت عشر جامعات أنشئت في جميع أنحاء البلاد بدلاً من ثلاث جامعات فقط

- إنشاء مراكز البحث العلمي وتطوير المستشفيات التعليمية

د- إنجازات اقتصادية واجتماعية

- تُعتبر الثورة العصر الذهبي للطبقة العاملة المطحونة الذين عانوا أشد المعاناة من الظلم وفقدان مبدا العدالة الاجتماعية .

- أسفرت الثورة عن توجهها الاجتماعي مبكراً عندما أصدرت قانون الملكية يوم ٩ سبتمبر ١٩٥٢ .

- قضت على الاقطاع وأنزلت الملكيات الزراعية من عرشها .

- مصرت وأممت التجارة والصناعة التي استأثر بها الأجانب .

- إلغاء الطبقات بين الشعب المصري وأصبح أبناء الفقراء قضاة وأساتذة جامعة وسفراء ووزراء وأطباء ومحامين وتغيرت البنية الاجتماعية للمجتمع المصري .

- قضت على معاملة العمال كسلع تباع وتشترى ويخضع ثمنها للمضاربة في سوق العمل .

- حررت الفلاح بإصدار قانون الإصلاح الزراعي .

- قضت على السيطرة الرأسمالية في مجالات الإنتاج الزراعي والصناعي .

- أما الإنجازات على المستويين العربى والعالمى ، فالأمر يخرج عن نطاق البحث.

لقد سعى جمال عبد الناصر بكل ما يملك من قوة وجهد نحو توحيد البلدان العربية ، وتنبيه الوعي القومي العربي بحيث أصبح اسمه رمزاً للقومية العربية وعنواناً لها ، وعمل على توحيد كلمة العرب ليكون لهم مركزاً مرموقاً في العالم ، وليستطيعوا القيام بدورهم في بناء صرح السلام العالمي، وتحقيق التوازن العسكري، واستلزمت تلك السياسة، خاصة أمام الخطر الإسرائيلي المتزايد، عملاً إيجابيًا في بناء الاقتصاد القومي، وطموحاً مشروعاً للحصول على السلاح.

وكانت لمشاركة عبد الناصر في مؤتمر باندونج (تأسيس حركة عدم الانحياز) توجيه سياسة مصر باتجاه تعزيز العلاقة مع المعسكر الاشتراكي التي توجت بإبرام اتفاقيات الأسلحة وإبداء المعونة لمصر في إنشاء السد العالي.

وهكذا نهضت ثورة ٢٣ يوليو بدور وطني وقومي تحرري، فضلاً عما قدمته من دور تقدمي على الصعيد الدولي، حين تبنت مصر سياسة الحياد الإيجابي وعدم الانحياز ومطالبتها بتخفيف حدة التوتر الدولي وتصفية الاستعمار، واحترام حقوق الدول الصغيرة، وتنفيذ قرارات الأمم المتحدة،

واستنكار سياسة التكتلات الدولية، وما قد تؤدي إليه من عواقب سياسية وخيمة ومن تهديد للسلام العالمي.

كل تلك المواقف جعلت الغرب (الاستعماري والاحتكاري) يقف موقفاً حاسماً من مصر، تجسد فعلياً بعدم التعاون معها، خاصة بعد أن وضحت مناهضتها لحلف بغداد، ودورها الكبير في يقظة القومية العربية ووحدة النضال العربي، وكان من أسرع النتائج لهذه اليقظة وهذا الدور قيام وحدة الشعبين المصري والسوري في أول وحدة عربية شعبية حرة في أول فبراير ١٩٥٨ بين إقليمين من أقاليم الوطن العربي ،

وان لم تستمر هذه الوحدة طويلاً لكنها أكدت أهمية مدى ما تمثله الوحدة العربية في مواجهة الاستعمار الغربي والصهيونية العالمية.

وختاماً لا مراء على أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ حققت منجزات عظيمة على صعيد حياة مصر الداخلية وسياستها الخارجية. بالإضافة إلى منجزاتها على الصعيد القومي العربي والإقليمي والدولي، ولكن هذا لا يعفينا من الإشارة إلى أنها أخفقت في مناحٍ عديدة ، ولا من القول بأنها أخطأت أخطاءً كبيرة أيضاً. وفي كل الأحوال أن تأثيرها امتد إلى أبعد من حدود زمنها، وأطول من سني عمرها ، مثلما اتسعت في حدود المكان إلى أبعد من موطنها، فشعت في كل أرجاء الوطن العربي، والاهم أن وهجها ما زال في عقول كثير من العرب، ومن بينهم الباحث بلا شك .

الدراسة التحليلية

يعمد الباحث فى هذا الفصل إلى اختيار لبعض الأفلام التى يرى أنها ـ أكثر من غيرها ـ قد جاءت معبرة عن تلك القيم التى يؤمن بها الباحث أنها قيم مدنية بالأساس. وأن شاشة السينما إنما عكست المفاهيم والمبادئ والمعانى التى تبنتها ثورة يوليو ١٩٥٢ .

وجدير بالذكر أن التحليل فى هذا الفصل سيركز بالدرجة الأولى على شكل المعالجة، حرفية السيناريو، المضمون والمغزى الذى يرمى من ورائه الفيلم أكثر من بقية عناصر اللغة السينمائية الأخرى ، وذلك لأن الباحث يتصور أن السيناريو أى الشكل القصصى البصرى الذى يسرد موضوع الفيلم السينمائى هو أول ما يصل مباشرة إلى الجمهور، وهو فى نفس الوقت أكثر ما حرصت عليه تلك المجموعة من الأفلام فى حبكتها الدرامية أن تطرحه على الناس وتقنع بها الجماهير.

ويدخل بطبيعة الحال فيما سبق تحليل الشخصيات الدرامية فى الفيلم لأنها الوسيلة والواسطة التى تعبر عن أفكار السيناريو. فيما تقوم به من أفعال، وما تنطق به من أقوال يمكننا من قراءة ما يريد أن يقوله الفيلم على مستوى الطرح الدرامى، والذى يحمل المضمون والأفكار الرئيسة .

أولاً : فئة قيمة الحرية

١- وحدة حرية الأوطان سياسيًا

تدور أفلام هذه الفئة حول الحرية بصفة عامة كفئة، واستقلال الأوطان بصفة خاصة كوحدة . ويعنى ما سبق أن الباحث يتناول تلك الأفلام التى أنتجتها شاشة السينما المصرية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ والتى تزكى روح مقاومة الاستعمار عند المشاهد . وتقوى عنده العزة الوطنية في أن يعيش فى بلد حر غير محتل .

وبطبيعة الحال لم تكن فئة هذه الأفلام ، ومن ثم الوحدة التى تنبثق منها ، لتظهر أبداً على شاشة السينما المصرية قبل قيام الثورة ، فلم يكن مسموحًا بظهور ما يدعو إلى مقاومة الإنجليز ، والمناداة باستقلال مصر فى عهد الملكية المتحالفة مع الاحتلال الإنجليزى بطبيعة الحال .

فيلم مصطفى كامل

سنة الإنتاج ١٩٥٢ - الإخراج : أحمد بدرخان

أنور أحمد ـ أمينة رزق ـ حسين رياض ـ ماجدة

أول ما يلفت نظرنا أن هذا الفيلم أنتج فى نفس عام قيام الثورة ، إلا أنه يعود إنتاجه بعد شهر يوليو من السنة نفسها . والأفكار التى يدعو إليها ، والدعاوى التى يريد أن يبثها هى نفس ما قامت من أجله ، وسعت إليه مجموعة الضباط الأحرار الذين أعلنوا أول بيان لهم ليلة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢ ، معلنين فيه استيلائهم على الحكم ، ومطالبين فيه الملك فاروق أن يرحل .

ويعتبر مثل هذا النوع من الأفلام أفلامًا تاريخية ، ويعد بالنسبة إلى كتابة السيناريو ، سيناريو الشخصية فى مقابل سيناريو الأحداث، وهو السيناريو الذى يعتمد على شخصية رئيسة واحدة يغوص فى كل تفاصيلها ، وذلك فى مقابل النوع الآخر الذى يعتمد على الفعل أو الحدث (ولا



يستغنى بالطبع عن الشخصية).

يلجأ الفيلم إلى محاولة تأريخ حياة مصطفى كامل ذلك المناضل الوطنى وداعية الاستقلال الشهير، والذى جلجل بصوته أن لا يأس مع الحياة ، ولا حياة مع اليأس، والتى كان يدلى بها فى خطبه فى أى محفل ، محفورة فى ذاكرة التاريخ كمقولته الشهيرة : إن من يفرط ولو مرة واحدة فى حقوق بلاده ، يبقى أبد الدهر ضعيف الإرادة ، سقيم الوجدان.

إن شخصية مثل ما سبق ينبغى أن يبحث كاتب السيناريو فى أصولها ، وفى أسباب تكوينها ، وفى المؤثرات التى نحت بها أن تكون مثلما تكون فى الحياة كما هى على الشاشة . إن الفيلم يرجع الفضل فى لفت نظر مصطفى كامل وتنمية حسه الوطنى إلى أستاذ التاريخ فى المدرسة الذى كان يلقنه التاريخ المصرى كما ينبغى أن يكون .

ولا يحيد الفيلم عن الحقيقة أو التاريخ فى ذلك ، لكن الضرورة الدرامية ، واستكمال رتوش رسم الشخصية تجعل السيناريو يخلق شخصية ابنة لهذا المدرس الجليل، كانت تجسده الممثلة ماجدة ـ يتحول إعجابها بتلميذ أبيها إلى حب من طرف واحد، لكنها محرومة منه لأن حبيبها مشغول بما هو أكبر من حبها ، مشغول بحب مصر (بلاده) ويعلن أكثر من مره أنه ليس لديه وقت للزواج .

ومن المعروف تاريخيًا أن مصطفى كامل قد مات شابًا صغيراً عن مرض هو ضعف فى عضلة القلب، واستغل كاتب السيناريو ذلك استغلالاً طيبًا فى تصعيده للأحداث وزيادة الضغط على بطله، عن طريق إظهار الجهد المضاعف الذى كان يبذله مصطفى كامل من أجل القضية الوطنية.

وبلغ أوج ذلك فى استثمار مصطفى كامل فى مقالاته وخطبه ولقاءاته التى كان يعقدها خصوصا بعد أن سافر إلى فرنسا تحت وهم أنها ـ فرنسا ـ ستؤيده فى قضيته –الحادثة الشهيرة التى وقعت فى مصر آنذاك على يد الإنجليز ونتج عنها مذبحة لبعض الفلاحين الأبرياء والمعروفة ب حادثة دنشواى ١٩٠٦ وتحامل مصطفى كامل على نفسه صحيا ـ كما نرى ـ وتناسى أحلامه من أجل شحذ كل ما أوتى له من قوة فى إدانة احتلال إنجلترا لمصر وتفنيد ما يتشدق به الغرب من معانى الحرية والإخاء والمساواة ، لكن على بنى جلدتهم فقط أما باقى شعوب العالم فهى حلال لهم .

إن أميز ما فى الفيلم ، ولعله كذلك أضعف ما فيه ، هو السرعة فى مواكبة الفن السينمائى لما يريده النظام السياسى الجديد أن يزرعه فى وجدان الناس ومشاعرهم، حتى يتم غرس قيم حركة الضباط الأحرار ونبل مقصدهم الذى من أجله جاءوا ، ألا وهو تحرير البلاد من نير الاستعمار، وإن مصر تستحق أن تعيش حرة مستقلة .

ربما جاء صنع الفيلم على عجالة من أجل ما سبق ، وربما هذا هو مالم يجعله فيلمًا على درجة عالية من البلاغة السينمائية ، أو على أقل تقدير ليس فى مستوى المخرج أحمد بدرخان ، كعهدنا به ، لكنه فى كل الأحوال يبقى له سبق الريادة ، وسبق الحس الوطنى العالى ، وسبق الانعكاس الحقيقى لما يموج به المجتمع على شاشة السينما ، منذ السنة الأولى بعد ثورة يوليو .

فيلم بورسعيد

سنة الإنتاج : ١٩٥٧ – الإخراج: عز الدين ذو الفقار

جهة الإنتاج : أفلام العهد الجديد (فريد شوقى) .

فريد شوقى –ليلى فوزى –شكرى سرحان –زهرة العلا

أمينة رزق –رشدى أباظة –سراج منير –حسين رياض .



نال فريد شوقى عن هذا الفيلم تقديراً وفيًا، لريادته فى إنتاج الأفلام الوطنية، ولقد صور هذا الفيلم لقطات معبرة عن بورسعيد تحت ظل العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ .

ينسج سيناريو الفيلم ببراعة قصة حب البطل وهو أحد رجال المقاومة الشعبية ، مع فتاة فقيرة ضريرة ، وقصة أو حبكة فرعية للجاسوسة الإنجليزية التى كانت تعمل طبيبة ، لكنها

تكره المصريين ، بل وتحتقرهم (جسدت الدور ليلى فوزى). ويعد الفيلم من أكثر الموضوعات حيوية ، كما أنه يعد أحد الأفلام المعدودة المصورة بالسينما سكوب فى مصر آنذاك .

وسرعان ما يلفت نظرنا فى هذا الفيلم أمران :

الأمر الأول : إن إنتاجه قد تم فى السنة التالية مباشرة لعدوان ١٩٥٦ الذى خرجت منه مصر منتصرة سياسيًا ، بل وأسفر عن جمال عبد الناصر كزعيم عالمى رسمى وليس فقط محلى .

الأمر الثانى : إن الفيلم من إنتاج شركة خاصة (لم يكن القطاع العام أو المؤسسة العامة السينما قد ظهرت بعد) . وهى شركة فريد شوقى الخاصة لإنتاج الفيلم .

ربما يؤيد ذلك ما ذهب إليه الباحث عند الكلام على دور قادة الرأى فى عالم الإعلام والاتصال ، وهم فى حالتنا هذه الفنان المبدع سواء أكان منتجًا أو بطلاً للفيلم أو قائمًا على إخراجه .

ففريد شوقى ينجح أن يقوم على نفقته الخاصة بإنتاج فيلم يقوم على تجسيد ملحمة الصمود الشعبى للناس العاديين والحرس الوطنى فى الدفاع عن المدينة وصد جحافل أكبر قوتين أوروبيتين وقتها ولكن هذه الرسالة التى يراد بها تمجيد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، والتى يراد بها إبراز دور الزعيم جمال عبد الناصر كقائد استطاع أن يحمى السفينة الصغيرة وسط أنواء القوى العظمى، بل وينجح فى تحويل الغزو العسكرى لهم إلى نصر سياسى لمصر ثمنه التضحية والصمود وعدم الاستسلام للإنذار الإنجليزي الفرنسى .

أقول هذه الرسالة ... تبدو مباشرة مجالها الخطب السياسية والتعبئة الإعلامية ، إلا أنها على شاشة السينما ينبغى لها أن تكتسى دراميًا بثوب آخر من السيناريو المكتوب والتصوير المرئى .

فكان لا مفر من خلق هذه الحبكة الخيالية والتى تجسدها شخصيات ربما يمكن أن تعد نمطية الخائن المتصل بالإنجليز ، الجاسوسة الإنجليزية التى تقوم بالغواية . فيعد مشاهدة الفيلم اليوم لا يخامرك أدنى شك فى أنه مصنوع خصيصا من أجل مناسبة تمجيد معركة بورسعيد وتوجيه التحية لشعبها البطل .

إلا أن الباحث يرى أن ذلك تم سينمائيا بشكل فج ، أو على أقل تقدير فى سذاجة وضعيف إنتاجيًا ، لاسيما فى مشاهد المعارك وانهيار البيوت نتيجة للقصف المجرم على (البيوت) الأهداف المدنية .

وجدير بالذكر أن فريد شوقى ذكر فى مذكراته أنه قد تم استدعاؤه رسميًا وهو مغمض العينين ، ثم مثل أمام جمال عبد الناصر شخصيًا ، لا يدرى فى أى مكان هو ، وهناك أبدى الرئيس إعجابه به ، وطلب منه استثمار شعبيته لدى الجماهير ونجوميته فى عمل فيلم عن ملحمة بورسعيد وعن أبطالها

وشهدائها ، وأن هذا اللقاء قد جاء بالطبع بعد أكتوبر ١٩٥٦ أى تاريخ العدوان الثلاثى . فكان هذا الفيلم أن ظهر فى العام التالى أى عام ١٩٥٧ .

ولعلها المرة الأولى التى يسعى فيها النظام السياسى عن قناعة بالدور الخطير الذى يمكن أن يؤديه الفن ، ويلعبه الفنانون فى المجتمع - ويحاول فيه بل وينجح فى أن يجعل الفن موجها إن جاز هذا التعبير - (نموذج الأفلام فى عهد هتلر ومولوسينى وزعماء أمريكا وتشرشل ...) هذا قبل أن تبادر الحكومة بنفسها فى الإقدام على الإنتاج وتنشئ ما عرف باسم القطاع العام فى شكل المؤسسة العامة للسينما ، والتى قامت بإنتاج مالم يقدم على إنتاجه القطاع الخاص .

فيلم فى بيتنا رجل

سنة الإنتاج : ١٩٦١ - إخراج : بركات .

جهة الإنتاج : أفلام بركات

سيناريو وحوار : يوسف عيسى .

عمر الشريف -زبيدة ثروت -رشدى أباظة -

حسين رياض -حسن يوسف -زهرة العلا .



قصة الفيلم متدفقة مكثفة عن فترة الحركات الوطنية المضادة للوجود الإنجليزى قبيل الثورة . الخيط الدرامى المثير والمغزول فى قالب بوليسى هو إيقاظ الرجل للبيت، مع تجسيد موازى لكيفية إيقاظ تلك الحركات الشعور الوطنى لدى سائر الشعب .

لا تعود قيمة هذا الفيلم إلى أنه مأخوذ عن قصة إحسان عبد القدوس فحسب، بل ترجع كذلك إلى ثراء لغته السينمائية كافة ، بدءاً بالسيناريو الذى يتفنن فى رسم معالم وحدود كل شخصية من شخصيات الفيلم :

- الأب والأم : المصريان العاديان اللذين لا يشغلهما الهم العام والسياسة .

- الابنتان : اللتان تجلسان فى البيت ولم تستكملا تعليمها ، وكل أحلامها فى فترة الأربعينيات فى مصر تنحصر فى رجل تتزوجه (تروح بيت العدل).

- الرجل : المناضل المؤمن بما يعمل ، المنضم لجماعة من الجماعات السرية التى كانت تغتال الجنود الإنجليز ورموز السارى الذين كانوا يتعاونون ويؤيدون الاحتلال .

- ابن العم : الضائع الانتهازي ، لكن لمعدنه الأصيل فإن نقطة التحول الدرامية تصيبه ، فإذا به يصمد ولايشى بعمه وأبناء عمومته.

لا يغالى الباحث فى أن يعتبر هذا الفيلم من أفضل الأفلام التى صنعت فى تلك الفترة التاريخية التى يدور بحثها حوله، أو فى أنه من بين أفضل أفلام نجحت فى أن تمزج العالم الخاص بالعام، وأن تربط الجزء بالكل .

فالعام والكل هنا هو القضية الوطنية، والشأن المصرى، ومقاومة الاحتلال، والتخلص ممن يساندون قوات الاحتلال.

أما الخاص والجزء فهو الشأن الأسرى الصغير، والتفاصيل الصغيرة.

وإذا كان الدراما هى فن المشاعر أو العواطف، فالشيء الأميز فى الدراما السينمائية لهذا الفيلم هو قدرته على إثارة هذه الشحنة العاطفية لدى جمهوره لمعانى التضحية والإخلاص، والحب والوفاء، بعيداً عن الزعيق السياسى المباشر، أو الخطاب الفج، أو الرسالة الأحادية.

إن كل عنصر من عناصر هذا الفيلم عند تحليله يسهم بشكل أساسى فى تكثيف وتوصيل هذه الشحنة العاطفية.

ولنأخذ مثلاً مشهداً واحداً من مشاهد سيناريو هذا الفيلم وهو بعد أن ارتدى إبراهيم حمدى (عمر الشريف) بذلة الضابط واستعد قبيل إطلاق مدفع الإفطار فى ليلة من ليالى رمضان الكريم ، أن يغادر البيت الذى أحسن إليه وآواه.

ولنتأمل التفاصيل التى تزجى رسم شخصية الأب الموظف التقليدى لكن الحنون (حسين رياض) فى أن يوصل له مبلغًا من المال يعينه عند الهروب .

ولنتأمل تفصيلة المصحف الصغير الذى تعطيه إياه الأم (ناهد) كى يحفظه الله ويعيده إلى أمه سالما. ولنقف عند قطعات المونتاج الذى ينتقل فى لقطات متوسطة الإيقاع بين كل فرد من أفراد الأسرة فى البيت فى رد فعلهم لانتظار لحظة خروج البطل . فالبطل يقف وسطهم ويتبادل معهم نظرات الامتنان والوداع دونما كلام، لكن التقطيع بينهم إنما قد يعبر عما ربما قد جاء فى سيناريو الفيلم الأصلى - البطل يقوم بتوديع أهل البيت.

إن استخدام المؤثرات الصوتية فى هذا المشهد لهو خير دليل على بلاغة الفيلم السينمائية ، إذ أن صوت المنبه يزداد علواً ورتابة فى آذان الابن محيى (حسن يوسف) انتظاراً لدقات الساعة لحظة انطلاق مدفع الإفطار وخروج الرجل من بيتهم . ولنحاول أن نتخيل أن أمثال هذا المشهد السابق كانت خلواً من موسيقى فؤاد الظواهرى الشرقية التى تزيد من شحنة العاطفية عند الابنة (زبيدة ثروت). أو عند مشهد الباخرة التى اختبأ فيها البطل فى النهاية للاستعداد لتهريبه خارج البلاد فإذا به يقرر النزول والعودة لأنه على حد قوله :

الموت فى مصر أهون من العيشة فى فرنسا.

ولنضرب مثالاً فى توزيع الإضاءة التى قام بها وديد سرى طوال لقطات الفيلم على وجه البطل، وعلى وجه رجال البوليس السياسى لنستنتج مدى قوة التوظيف الدرامى الذى كان يقصده ، لندلل على قوة البلاغة السينمائية فى هذا الفيلم.

٢- وحدة حرية المرأة

آمنت الثورة أن المرأة نصف المجتمع ، وشاهدنا لأول مرة وقوع الاختيار على السيدة حكمت أبو زيد لكى تكون وزيرة فى الستينيات .

واستشعر النظام السياسى الحاكم أن حلقات الحرية لن تكتمل إلا بتحرير الإنسان المصرى نفسه اجتماعيًا ، وليس فقط بتحرير الوطن سياسيًا .

وإذا كان من الطبيعى التبشير بحرية الإنسان الفرد اجتماعيًا من ربقة الاستغلال سواء من قبل الاقطاع أو من الرأسمالية المستغلة ، فإن الجديد الذى حول برنامج ثورة يوليو ١٩٥٢ أن المرأة فى هذا الصدد لا يقل أهمية حصولها على حريتها من حصول الرجل على حريته الاجتماعية .

فالحرية الاجتماعية تعنى حق المواطن أن يعيش وأن يحصل على قوته ، وألا تهدر كرامته ، وألا يتم الربط بين لقمة عيشه وصوته فى الانتخابات مثلاً.

وإذا كانت اتجاهات ثورة يوليو قد ركزت على هذا الجانب دونما الجانب الآخر، وأعنى بهذا الجانب، الشق الاجتماعي للحرية دونما الشق السياسى الصنو لها، وسعت فى تسويف تحقيق الديمقراطية السياسية تحت دعوى ضرورة تحقيق الديمقراطية الاجتماعية أولا، فإن النظام السياسى لم يقصر أو يتوانى فى تسويق فكرة الحرية والديمقراطية الاجتماعية وأهميتها للمواطن بصفة عامة.

وللمرأة بطبيعة الحال بصفة خاصة، وهذا هو ما تحاول هذه الوحدة أن ترصده وذلك من خلال رصد وتتبع مجموعة من الأفلام كانت كلها تدور حول حرية المرأة بصفة خاصة . وهذه الحرية التى تناولتها شاشة السينما انعكاسًا لقيم ثورة ٢٣ يوليو المدنية ، لم تكن تتبلور حول فكرة أو محور واحد للأفلام التى تناولت المرأة ، وإنما هى قد تعددت كالتالى :

أ) حرية المرأة فى اختيار شريك حياتها -حبيبها- زوجها .

ب) حرية المرأة فى اختيار طريقها فى الحياة .

المادة (١٣)

(١) لكل فرد حرية النقل واختيار محل إقامته داخل حدود كل دولة.

(٢) يحق لكل فرد أن يغادر أية بلاد بما في ذلك بلده كما يحق له العودة إليه.

أ- حرية المرأة فى اختيار شريك الحياة

لحسن الحظ لا تتناقض هذه القيمة المدنية مع الإسلام ، بل أن العكس هو الصحيح ، فالشريعة توجب على ولى الأمر أن يسأل المرأة إن كانت تقبل من يتقدم إليها من الرجال، أو لا تقبل. فإن وافقت كان الزواج مشروعًا ، وإن لم توافق أو أكرهت، وتم تزويجها كان الزواج باطلا .

والسينما الجديدة بعد ٢٣ يوليو لم تجافى تبنى الثورة لفكرة الحرية الاجتماعية بصفة عامة ، وحرية المرأة بصفة خاصة. ولكن الملاحظ أن الأفلام التى حوت تلك الأفكار ، واحتوت على تلك المضامين ربما كان من الممكن تصنيفها فى زمرة الأفلام العاطفية الرومانسية ، بل أن بعضها كذلك لا يعد أكثر من كونه أفلاما خفيفة إن جاز التعبير ، صنعت بالدرجة الأولى من أجل التسلية ، ولا يرتفع بها السرد السينمائى إلى الدرجة التى تجعلها أفلاما ذات لغة سينمائية قوية .

لكن فى كل الأحوال فإن الباحث لايرى فى ذلك غضاضة على الإطلاق ، أو يرى فيها ما يشين هذه النوعية من الأفلام ، أو يرى فيها أنها لا تحقق الهدف من بحثه ، الذى يحاول فيه أن يثبت أن السينما المصرية لم تكن أبداً بعيدة عن مجتمعها من ناحية ، وأنها من ناحية أخرى قد حملت فى طياتها تلك القيم التى يرى الباحث أنها قيم مدنية ، آمنت بها ثورة ٢٣ يوليو ، ولا يهز من هذا الإيمان كون مثل بعض هذه الأفلام أفلامًا كوميدية أو بسيطة البناء سهلة التلقى .

فيلم المراهقات

سنة الإنتاج : ١٩٦٠ - إخراج: أحمد ضياء الدين .

جهة الإنتاج : أفلام ماجدة . مونتاج : سعيد الشيخ .

سيناريو وحوار: على الزرقانى . تصوير : وديد سرى .

ماجدة - رشدى أباظة - حسين رياض - دولت أبيض -

عدلى كاسب - زيزى مصطفى - جلال عيسى -

عمر ذو الفقار - نادية النقراشى .

عبر الفيلم عن المآسى المترتبة عن مقاومة الأسرة أن تحب الفتاة وأن يكون من حقها الاختيار . وهو يعد ذروة سلسلة أفلام المراهقات اللازمة لمنتصف الخمسينيات الثانى مثل فيلم الهاربة ، وفيلم بنت ١٧ ، وأهمها فيلم أين عمرى لنفس المخرج أحمد ضياء الدين ونفس البطلة ماجدة .

صدور سيناريو الفيلم حول فتاة حالمة بالحب تقع فى



مأزق شاب لعوب يعمل طياراً تعرف عليها فى حفلة عيد ميلاد صديقتها فى المدرسة ، وحينما تكتشف أسرتها الأمر تجبرها على الزواج من شخص آخر ، فتنهار عصبيا بعد تحول العلاقة بينها وبين الطيار إلى حب حقيقى بينهما .

ويصنع السيناريو حبكة موازية ، وشخصيات جانبية من خلال قصة لفتاة أخرى زميلة لها تقع فى إطار مشابه إلا أن أسرتها فقيرة ، وتعانى من قسوة زوج أمها معها ومع أخيها ، فتقتل نفسها .

يحوى الفيلم للتعبير عن المضمون السابق الكثير من قوة التوظيف الدرامى والنفسى للإضاءة التى كانت فيها ماجدة قد أصيبت بانهيار عصبى، كذلك فى تقطيعات مشوقه للمونتاج عند لحظات انتحار الزميلة (زيزى مصطفى) .

كما أنه يرسخ لمعنى أنه من حق المرأة أو الفتاة أن تقع فى الحب، وان تختار من تحب ، وترفض من تفرضه عليها أسرتها .

ب) حرية المرأة فى اختيار حياتها

لعل المعنى السابق قد يكون أكثر جدية من الحب

والزواج ، ومن ثم بالتالى فقد أتاح للسينما المصرية أن تتنوع فى تناول موضوعات تعبر عن فكرة أن المرأة لديها القدرة فى الاختيار الحر سواء بسواء مثل الرجل ، وهذا الاختيار يتماهى مع مبدا الاختيار لا الجبر فى الإسلام ، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى.

وأن إنما هديناه النجدين إما شاكرا وإما كفورا . وغيرها من الآيات التى تذكرنا بأن الإنسان بصفة عامة حر فى الاختيار بين طريق الخير وطريق الشر . وأن المرأة بالتالى ليست استثناءاً من ذلك ، وإنها ليست مخلوقة ضعيفة مجبورة لمجرد كونها امرأة .

فيلم الطريق المسدود

سنة الإنتاج : ١٩٥٨ – الإخراج : صلاح أبو سيف .

فاتن حمامه - أحمد مظهر – شكرى سرحان – زوزو ماضى – فردوس محمد – وداد حمدى – قدرية كامل – رياض القصبجى – خيرية خيرى – فايدة كامل – ملك الجبل – إحسان شريف – نعيمة وصفى – توفيق الدقن – عدلى كاسب .



يُعد هذا الفيلم من أول الأفلام الجريئة التى عالجت حق المرأة فى اتخاذ قرارها الخاص ، واختيار الطريق الذى ترى أنه صواب ، ويتم ذلك من خلال قصة فتاة تتمرد على حياة أسرتها المتطلعة المنحرفة ، وترفض طريق شبه الدعارة ونصف البغاء الذى تسلكه أخواتها وأمها، فتعتمد على ذاتها وترحل إلى الريف لتعمل بالتدريس، لكن أيكون الطريق سهلاً أم مسدوداً ؟!

تكتشف الفتاة أن مجتمع الريف المغلق المحافظ لا يختلف فى كثير أو قليل عن مجتمع العاصمة بالنسبة لفتاة وحيدة تعيش بمفردها مثلها .

بطبيعة الحال كانت هذه قضية جديدة وثورية فى وقتها، وما جعلها كذلك أن مثل هذه الأفكار لم تكن أصلا لتنبثق على سطح الحياة ، لو لم يكن النظام السياسى والاجتماعي وقتها يسمح بتصويرها على الشاشة ، وهذا بالتبعية لم يكن ليتم إلا فى أجواء قيم مدنية ثورية جديدة مثل التى أتت بها ثورة يوليو ١٩٥٢ .

إن المتأمل فى مثل هذه الأفلام الآن فى أوائل القرن الحادى والعشرين ليعجب فى نفس الوقت أن تتم محاولة مراجعة هذه الأفكار اليوم ، بينما السينما المصرية قد تناولتها على شاشتها منذ أكثر من ستين عاما على أنها أشياء مفروغ منها (قيم تأصلت بالفعل فى الموروث المصرى الحديث) إلا أن اللافت للنظر فيما سبق أن ذلك الطرح لم يعد عشوائيًا أو مجرد مصادفة ، بل يزعم الباحث كذلك أنه لم يكن من أجل أغراض تجاريه يحققه شباك التذاكر باعتبار للسينما وسيلة ربح (صناعة) بل أن الأمر كان إيمانًا وقناعة وهمًا ، بل لا نغالى لأن قلنا مشروعًا احتضنه النظام السياسى ، وعبر عنه المجتمع، ثم عكسته السينما بعد ذلك على شاشتها .

وللتدليل على ذلك يجدر الذكر أنه لنفس المخرج (صلاح أبو سيف) محاولة لطرح نفس القضية فى عملين تاليين هما فيلمه هذا هو الحب عام ١٩٥٨ من تمثيل لبنى عبد العزيز –يحيى شاهين . ثم يصل إلى ذروته فى فيلم أنا حرّة عام ١٩٥٩ . من تمثيل لبنى عبد العزيز ـ شكرى سرحان .

فيلم أنا حرة

سنة الإنتاج : ١٩٥٩ – الإخراج صلاح أبو سيف .

جهة الإنتاج : أفلام رمسيس نجيب .

قصة : إحسان عبد القدوس .

لبنى عبد العزيز – شكرى سرحان – حين رياض – زوزو نبيل – كمال ياسين – حسن يوسف – محمد عبد القدوس .



بلغ هذا الفيلم قمة النضج فى الاقتراب من الحل الذى يقع فى المنطقة الرمادية للمجتمع ، ولا يعنى بالضرورة مجرد المطالبة بالحرية المطلقة ، لأن الحرية مسؤولة ، ولا توجد حرية بدون قيود على إطلاقها ، فهناك قيود فى العمل ، وقيود فى المجتمع والأعراف ، وهناك قيود حتى فى الحب .

وهذا النوع من السيناريوهات هو سيناريو الشخصية ، على أن الأساس فى رسم الخطوط / وتحديد المسار هو للشخصية البطلة أكثر من النوع الثانى وهو سيناريو الأحداث

فمن البداية يتعرف المتفرج لماذا هذه الشخصية (التى جسدتها لبنى عبد العزيز) شخصية متمردة ، وماهى الدوافع النفسية التى كانت تقودها أن تخرج عن المألوف . (أن تجلس فى الحديقة وحدها وتتأخر ليلاً) .

إن كاتب السيناريو كان حريصًا أن يمد المشاهد بمعلومات عن بطلته كى يقتنع أولاً بشخصيتها ، أى بما هى فيه (عليه) . ومن ثم تأتى مرحلة اقتناعه بعد ذلك بما تفعله. فالبطلة قد تركها والدها تعيش فى كنف عمتها وزوج عمتها كى يربيانها ، وهى لذلك تشعر دومًا بالغربة فى البيت ، مثلما هى غربة أكبر فى المجتمع من حولها.

وتتوهم البطلة التى يجعلها السيناريو تكسر قيداً تلو الآخر أنها لابد وأن تصل إلى حريتها فى يوم من الأيام إذا ما أنهت تعليمها ، واستقلت ماديا ، وانفصلت اجتماعيًا .

لكننا ندرك معها بالتدريج أن الحرية ليست مطلقة ، وأنه حتى الحب الذى كانت تتوهم ، والذى كانت لم تخبره حتى الآن ، له ثمن ، وله قيوده الملزمة للحب .

ولم يحدث ذلك إلا بعد أن تقع فى حب شكرى سرحان، الجار القديم فى حيها ، الذى صار صحفيا ، لكنه ناشط سياسى أيضًا ، حتى أنها تتورط معه فى قضية منشورات ويحكم عليهما بالسجن هما الاثنان ، إلا أنها تختار بإرادتها أن تعقد قرانها عليه فى السجن ، بعد أن أدركت أن هذا هو الحب ، وأن به تنازلات وقيود ترفض الحب نفسه بسببها .

فيلم الباب المفتوح

سنة الإنتاج : ١٩٦٣ - إخراج : هنرى بركات .

جهة الإنتاج : دولار فيلم - أفلام بركات .

قصة : د. لطيفه الزيات - سيناريو وحوار : يوسف عيسى .

مدير التصوير : وحيد فريد - موسيقى: أندريه رايدر

فاتن حمامه - حسن يوسف - شويكار - محمود مرسى -

ناهد سمير - ميمى شكيب - صالح سليم -

محمود الحدينى - سهام فتحى .

يرى الباحث أن هذا الفيلم يُعد أفضل الأفلام التى استطاعت أن تربط الخاص بالعام ، والقضية الشخصية بالقضية الكلية . فأما الخاص فهو بحث بطلة الفيلم عن نفسها ، عن الحب ، وأما العام فهو قضية المرأة فى المجتمع وقتها بحسبها إنسان لا مجرد جنس آخر.

وأما القضية الشخصية فهى قضية بطلة الفيلم فى أن تحصل على حريتها ، وألا تجبر على حب أو زواج بالقوة . وأما القضية العامة فهى قضية البلد كلها ، قضية مصر التى كانت تخرج من عهد إلى عهد ، ومن هزيمة وذل تحت حكم الاستعمار إلى نصر سياسى تحققه بعد عدوان ١٩٥٦ الذى تم عليها .

ويتم الفيلم من خلال كل أسلحة اللغة السينمائية



البليغة التى كانت تتعرض فيها البطلة للقهر، لاكتشاف ما يجعلها تعيد حساباتها ...

مثال : المشهد الذى يجمعها بحسن يوسف بعد محاولته أن ينال منها . ومثل اكتشافها (بتأثير نور قوى على سجادة الغرفة) أنه يخونها مع الخادمة التى تقوم بمسح القهوة عن السجادة .ومثل المشهد الذى يجمعها مع زميل أخيها (صالح سليم)

وجسّد دور أخيها (محمود الحدينى) وهو على وشك السفر إلى بورسعيد للانضمام إلى كتائب المقاومة ضد العدوان الثلاثى فيسألها وهو على باب الأسانسير ، بعد أن دخلت وهو يصعد بها :

- أجيب لك إيه معايا وانا جاى ...

- هات لى معاك الحرية ...

إن القصة التى كتبتها الدكتورة لطيفة الزيات تكشف أن الفتاة المصرية العادية (المعادل الموضوعى لها بطلة الفيلم) يتأكد لها أن هناك فروقًا بينها وبين الرجل، وأنه له من الحريات ومن الحريات ما تحرم هى منه ، ليس فقط فيما تفرضه الأعراف والتقاليد والعادات البالية التى تفصل بينها وبين أخيها، وإنما كذلك فى حياتها ، حتى من حقها أن تحب بلدها وتدافع عنها بالطريقة التى تراها مناسبة شأنها فى ذلك شأن الولد.

فأبوها وأمها والمجتمع ، وحتى حبها الأول يمنعون عنها أن تشترك فى الانضمام إلى كتائب الإسعاف والدفاع المدنى لأن ذلك عيب ومحرم ولا يجوز .

إن قيمة هذا الفيلم فى رأى الباحث لا تكمن فقط فى قوة مضمونه الجيد والإيجابى والثورى، والمتماشى مع قيم ثورة ٢٣ يوليو المدنية ، والتى حاولت ألا تفرق بين الرجل والمرأة، وإنما تكمن قوته فى رأيى فى تأثيره العاطفى، والذى لم يتم بواسطه سرد ميلودرامى تقليدى لقصة على الشاشة، وإنما قد تم بواسطة تصوير ومونتاج وتمثيل على مستوى متميز يناسب فيلمًا تقدميًا مثله .

ثانيًا: فئة قيمة المساواة

ينص ميثاق الأمم المتحدة على أن جميع المواطنين فى البلد الواحد متساوون فى الحقوق والواجبات، وأنه لا ينبغى التفرقة بينهم على أساس اللون ـ الدين ـ الجنس ـ الطبقة .

وجاءت ثورة يوليو ووضعت فيما وضعت من ضمن مبادئها السته التى تسعى الى تحقيقها: إذابة -تذويب - الفوارق بين الطبقات

فبعد قيام الثورة بعامين تم رسميًا إلغاء الألقاب والطربوش، كزى رسمى للعاملين فى الدواوين والمصالح الحكومية، علامة (إذانًا) ببدء الانسلاخ من أثر التركه - أى التأثير التركى - على الحياة المصرية ، ولاسيما بعد توقيع اتفاقية الجلاء عن مصر(١٩٥٤) ولقد تبنت ثورة يوليو قيما مدنية مهمه وحاولت أن تفعّلها بين الناس، إلا وهى فكرة المساواة، وعدم التمييز. وبدأت بنفسها، فحرص النظام السياسى على أن يتخاطب الجميع بلفظ السيد، بدءاً من رئيس الدولة (السيد الرئيس) وانتهاءاً بالمواطن البسيط العادى بديلا عن الألقاب والألفاظ باشا، بك، أفندى تلك التى ترسب الفوارق الاجتماعية بين البشر على أسس طبقية واقتصاديه واجتماعيه .

وإذا كانت الثورة الفرنسية قد سبقت لها أن نادت فى القرن الثامن عشر بالحرية ،والإخاء، والمساواة ساعد على انتشار هذه المبادئ الإنسانية العامة فى بلدان الأرض، وسهّل على الثورات التى أعقبت الثورة الفرنسية ـ ومنها ثورة ٢٣ يوليو ـ أن ترفع مثل هذه الشعارات . إلا أنه لحسن الحظ فإن

إسلامنا وشريعتنا لم تكن بعيدة عن ذلك ، بل أن الدين الإسلامى قد سبق الثورات الكبرى فى تقويمه للناس لا على أسس طبقية ، أو اقتصادية ، أو مكانة اجتماعية، بل على أساس من التقوى . يقول سبحانه وتعالى إن أكرمكم عند الله أتقاكم . ويقول النبى (ص): لا فرق بين عربى ولا عجمى إلا بالتقوى

ويقول: الناس سواسية كأسنان المشط ، ويقول : الناس شركاء فى ثلاث الماء والهواء والكلأ.

والقرآن الكريم يزخر بالآيات والأمثلة التى تؤكد أن الناس أصولها واحدة ، .ان هذا الأصل يعود إلى آدم ، وأنه سبحانه لا يفرق بينهم أو يحاسبهم على مكانتهم أو هيئتهم بل أن المعيار هو فقط العمل الصالح .

(جاء الإسلام ليحدث ثورة اجتماعية فى المجتمع القبلى القرشى بتركيبته الطبقية التى توازى تماما التركيبة الاجتماعية لأوروبا فيما بعد فى القرون الوسطى ..). وهكذا وجدت الثورة المصرية أن التربة ممهدة أمامها لرفع هذا المبدأ المدنى، والذى جعلته هدفا من أهدافها السته ، كما جاء فى الميثاق ١٩٦١ ، بما لا يخالف الثقافة والأديان ، لكنه بالتأكيد يخالف ما كان عليه المجتمع المصرى الإقطاعى التقليدى قبل ثورة يوليو ، والذى كان يتحكم فى مقدراته (نصف ٪ فقط) من مجموع السكان، وهم الاقطاع والرأسمال المتحالف مع السراى ، المحمى من قبل الإنجليز. ولم تتوانى السينما المصرية أو تقصر أو تبتعد عما سبق، فسرعان ما انعكس ذلك على شاشتها وتراوح بين أفلام جادة إن جاز التعبير، بمعنى أنها تعنى ما تطرحه من قضايا وتضعه فى قالب جدى، لكنه سينمائى بالدرجة الأولى، وأعنى بذلك التعبير عنه بلغة سينمائية قوامها الصورة والصوت والمؤثرات وغيرها مما يتجاوز بها مجرد كونها أفلام خفيفة قصد بها التسلية والفرحة .

والباحث ليس ضد هذه النوعية من الأفلام، إلا أن الباحث يرفض أن يضع محددات ومعايير صارمة وحيدة لما تنتجه السينما بل لما يعجب الناس ، فى كل فن، وفى كل متعة.

لكن الجدير بلفت الانتباه أن الباحث قد اكتشف أن بعضا ، إن لم يكن معظم هذه الأفلام لم يكن موجهًا إنتاجيًا من قبل الدولة ، بمعنى أنها ليست كلها من إنتاج أو تمويل ما ظهر بعد ذلك فى حقبة المد الاشتراكي للنظام السياسى بعد قوانين يوليو الاشتراكية ١٩٦١، والتى نتيجة لها أنشأت الدولة شركات عامه ثم مؤسسة بعد ذلك للإنتاج والتوزيع السينمائى ، بما يؤصل وجود القطاع العام حتى فى الفن وفى السينما.

وكانت حجة النظام الظاهرة فى ذلك هو التصدى لإنتاج نوعية الأفلام التى لا يجد فيها القطاع الخاص والشركات المستقلة إغراءاً إنتاجيًا للقيام بتمويلها لأن موضوعاتها غير تجاريه ، أو لأنها صعبة ، أو لأنها مرتفعة التكاليف

إلا أن المغزى الخفى لدخول الدولة ممثلة للنظام السياسى فى مجال الإنتاج السينمائى، كان بطبيعة الحال استثمار الفن ، واستغلال نجومية الفنانين فى ترسيخ القيم والمبادئ والأفكار التى يريد النظام السياسى أن يروجها فى ذلك الوقت ومنه بالطبع ما هو إيجابى وجيد ، بل وسابق عصره ، والأهم مالا يتناقض مع تقاليد وثقافة ودين المجتمع . وهكذا يمكن اعتبار قيمة المساواة كقيمة مدنية بمثابة فئة من فئات البحث كما سبق وأن ذكر البحث عند الحديث عن المنهج والأدوات.

وحدة عدم التمييز على أساس الدين

فيلم الشيخ حسن

سنة الإنتاج : ١٩٤٥

جهة الإنتاج : أفلام حسين صدقى .

إخراج : حسين صدقى .

تمثيل: ليلى فوزى – حسين صدقى – إستيفان روستى.

لم يعرف المجتمع المصرى فى عهد الملكية الانقسام الطبقى (الطائفى) ، ولم يشهد فى عهد الثورة –ولم يسمح له –أن يظهر على سطحه الفتنة الطائفية ، مثلما حدث فى عهد الرئيس السادات . وبالتالى لم تعكس السينما المصرية على شاشتها وقتها ما يكرس التمييز بين الناس على أساس الدين ، بل أن الدين نفسه ومناقشته ، والخوض فيها ، كان من المحرمات الثلاثة التى لا تسمح بها الرقابة وهم : الدين - الجنس - السياسة .

ونحن لا نجد سوى أفلاما فى تلك الفترة تحوى شخصيات درامية غير مسلمة مثل شخصية اليهودى فى فيلم لعب بطولته فؤاد المهندس ، مأخوذ عن نص وفيلم أجنبى ، وتمت معالجته بعد ذلك عدة مكار باسم مطار الحب وغيره من الأسماء ، وملخصه أن البطل كان يحتفظ بعدد من خواتم (أو



الأحذية النسائية) الزواج بأسماء مختلفة ، وكان يقوم بإقناع من يقابله من الفتيات أنه سيتقدم لخطبتها ، ويقدم لها الدبلة... وهكذا إلى نهاية الأحداث .

والذى يهمنا هنا أن الشخصيات فى تلك الآونة على الشاشة لم يكن هناك غضاضة أن يجعلها سيناريو الفيلم مسيحية أو حتى يهودية ، لأن ذلك لم يكن غير مطروحًا للخلاف أصلاً . باعتبار أن الدين لله والوطن للجميع ، وباعتبار أن النظام كان ينظر لنفسه على أنه نظام علمانى ، حتى وإن لم يصرح بذلك . لكنه أبداً لم يكن ليقدر أن يغفل دور الدين فى حياة الشعب .

لكن ما نستطيع أن نقوله فى تحليل هذا الفيلم على سذاجته وبساطته الفنية وحرفيته المتواضعة ، أنه بالفعل سابق لعصره (أعنى عصرنا هذا الذى صار يتم فيه التمييز بين الناس على أساس الدين ، والذين يكون زواج المسلم من المسيحية مثيرا للحساسية).

ويظن الباحث أن بواعث إنتاج وإخراج هذا الفيلم عند حسين صدقى ليس كما نحسبه الآن بمعيار اليوم، وإنما يعتقد أن الفيلم قد جاء فى مرحلة نزوح حسين صدقى نحو التدين. ومحاولته عمل أفلام تنضح بالمعانى الأخلاقية بما لا يبتعد الفن فيها – كما يؤمن حسين صدقى – عن الدين .

وتدور الحبكة فى سيناريو الفيلم حول فتاة مسيحية تقع فى غرام طالب بالأزهر (ويلاحظ التشابه مع ما يجرى الآن ويطلق عليه اختطاف الفتيات المسيحيات) وتتزوجه رغم أهلها، وحين تمرض أمها يطلقها زوجها رحمة بالأم ، فتنتقل إلى بيت أبيها وهى حامل من المسلم ، وهناك تضع طفلها وتوصى به لزوجها بعد أن تعلن إسلامها . وعلى أية حال فى النهاية نقول إنه لو كان للنظام السياسى وقتها تحفظات وموانع على ما سبق ما كان سيسمح بإنتاجه ولا نقول بعرضه .

ج . وحدة عدم التمييز على أساس الجنس "المساواة بين الرجل والمرأة".

ليست مصادفة أن تأتى الأفلام السينمائية التى حملت معنى المساواة بين الرجل والمرأة ، بعد ثورة يوليو ، فى إطار كوميدى ـ فى أغلبها ـ لكن فى معالجة شديدة الجدية ، ولعل الأمر فى هذا يعود إلى سببين فى تقدير الباحث :

السبب الأول: إن الأمر نفسه كان لايزال جديداً على المجتمع، بل وغير مستساغ تمامًا، وأعنى به تلك الفئة المدنية (كقيمة)، والتى رفعتها ثورة يوليو، وحاولت ونجحت فى ترسيخها، وفرضها، ومفادها أنه لا فرق هناك بين الرجل والمرأة، وأنه بإمكان المرأة أن تتعلم مثل الرجل، وأن تعمل عمل الرجل، بل وأيضًا أن تكون رئيسته .

السبب الثانى: إن وجود قطبى الصراع فى حبكة السيناريو لمثل هذه النوعية من الأفلام : الرجل والمرأة، سرعان ما يخلق مفارقات كوميدية ، تولدها غرابة الفكرة من ناحية، مع أنه تاريخيًا كان الرسول الكريم (ص) لا يستنكف أن يمارس بيديه فى منزله أشياء، ولا يتركها للنساء، مثل أن يقوم بنفسه بترقيع ثوبه أو خياطة نعليه .

فيلم للرجال فقط

سنة الإنتاج : ١٩٦٤ – إخراج : محمود ذو الفقار .

جهة الإنتاج : دولار فيلم – جمال الليثى .

سيناريو وحوار : محمد أبو يوسف .

مدير إنتاج : إيهاب الليثى – المونتاج : حسين أحمد .

مدير التصوير : وديد سرى .

نادية لطفى – سعاد حسنى – حسن يوسف – إيهاب نافع



يعتبر الباحث هذا الفيلم سابق لعصره ومعبراً خير تعبير عن عصره فى آنٍ واحد . فمن جهة كان التوجه العام للدولة هو عدم حرمان المرأة من أن تعمل فى أية وظيفة ، طالما كانت جديرة بها ، ومؤهلة لها ، ومجتازة لاختباراتها .

وكان المشروع القومى المصرى هو الاكتفاء الذاتى والاستغناء عن الاستيراد بغزو الصحراء ، واستخراج البترول الذى هو دينامو الصناعة . لكن الحياة فى الصحراء بطبيعة الحال حياة شاقة قاسية يحرم من يعمل فيها ترف المدينة ، فيتم تعويض من يعمل فى مشروعاتها ببدلات طبيعة عمل مع تناوب الإجازات .

لكن من ناحية أخرى ما يجعل هذا الفيلم سابقًا عصره أنه حتى مع الطرح السابق ، فلم يكن من المقبول اجتماعيًا ، وبالتالى على شاشة السينما أن تحاول المرأة تجاوز تلك التابوهات المفروضة عليها ،

أن تتقدم العمل فى وظائف هى مقصورة فقط على الرجال ، لطبيعة عملهم فى الصحراء فى مجتمع ذكورى . إلا أن المفارقات الكوميدية بطبيعة الحال تنبع من السؤال الذى يطرحه السيناريو ويبنى بعد ذلك عليه الحبكة ألا وهو :

- ماذا يحدث لو عاشت فتاتان جيولوجيتان فى مجتمع الصحراء الذكورى ؟

- بالطبع سيجابه ذلك بالرفض ولكن ماذا لو كانتا متنكرتين كرجلين ؟

- ومن هنا تتفجر المواقف الكوميدية .

أما الدوافع والمبررات فى رسم هاتين الشخصيتين الدراميتين فتكمن فى أن شركة البترول قد رفضت فى أن توظفهما فى هاتين الوظيفتين اللتين تقدمتا لشغلهما ، لأن الشركة تريد رجالاً فقط للعمل فى الصحراء .

وجدير الذكر أن الفيلم من إنتاج آل الليثى، وأنه لم يغفل -تجاريا -للجذب الجماهيرى أن يستعين بنجمتين تمثلان دور الفتاتين ، وهما على قدرٍ عالٍ من الجمال (نادية لطفى وسعاد حسنى) بما يضمن نجاح الفيلم جماهيريًا من ناحية ، وبما يتوافق مع كونهما متنكرتين رغم جمالهما من ناحية أخرى. فتنبع الكوميديا أو على أقل تقدير المواقف الحرجة .

كما -يجدر بالذكر كذلك -أن جهة الإنتاج وهى شركة خاصة لم تتردد فى ألا تبخل على الفيلم فى التصوير فى أماكنه الحقيقية بجوار آبار زيت البترول فى رأس غارب، استثماراً للرواج السائد وقتها أن المستقبل فى مصر هو للصناعة، وأن الرجال العاملون فى صحارى مصر هم الجنود المجهولين. ومثل هذه الأفكار بالطبع لم تكن لتبزغ على السطح، ويتبارى المبدعون فى ترويجها ، لو لم تكن هى نفسها أصداء للقيم والطموحات والآمال السائدة فى مجتمع مصر الستينات، مما يؤكد أن السينما هى بالفعل نبض المجتمع ومرآة صادقة له.

وأميز ما يركز عليه الفيلم أو ما يحاول أن يثبته، أن الشخصيتين النسائيتين المتنكرتين فى زى الرجال بحثًا عن الظفر بالوظيفة حتى لو كانت فى الصحراء هما بالفعل جيولوجيتان متميزتان بالكفاءة والعلم ، حتى أن نتائج تحليل العينات التى تقوم بهما تثبت بالفعل صدق حدسهما ومكانة علمهما ، ويظهر البترول فعلاً فى نفس البئر الذى كانت تقومان بتحليل العينات منه ، على عكس زملائهما من الرجال الذين أهملوا هذا البئر ، ولم يتوقعوا منه شيء .

فيلم مراتى مدير عام

سنة الإنتاج : ١٩٦٦ - الإخراج : فطين عبد الوهاب .

سيناريو وحوار : سعد الدين وهبه .

شادية - صلاح ذو الفقار - عادل إمام -

شفيق نور الدين - توفيق الدقن



ونقفز فى هذا الفيلم ليس فقط قفزة زمنية ، مقدارها سنتان عن الفيلم السابق ، وإنما كذلك نقفز قفزة أخرى فى سقف الخيال ، ونتجاوز مجرد طرح السؤال الذى يفجر فكرة أى فيلم : فبدلاً من أن يسأل كاتب السيناريو نفسه : ماذا يحدث لو اشتغلت المرأة فى نفس وظيفة الرجل ؟ فإنه يطرح ما يلى :

- ماذا يحدث لو كانت الزوجة (المرأة) هى مديرة الزوج (الرجل) فى العمل/ وكانت تلك المرأة هى زوجة الرجل ؟

أى أن المرأة هنا لم يسمح لها المجتمع أن تتعلم مثل الرجل ، ولا أن تعمل مثل الرجل ، ولا أن تكون فى نفس وظائف الرجل ، بل تصبح مديرة ورئيسة الرجل . ويكون الرجل هو زوجها ! الذى هو سيدها فى البيت على المفهوم المجتمعى القديم قبل وبعد ثورة يوليو .

وبطبيعة الحال فإن ذلك يكون مادة جيدة لتفجير المواقف الكوميدية ، لاسيما أن تم تكنيك السيناريو على حرفية ما يسمى بـ المفارقة الدرامية ، بمعنى أننا كمشاهدين نعلم أن هذه المديرة هى زوجة ذلك المهندس ، بينما بقية الموظفين معه فى المصلحة لا يعلمون مما يثير خيالاتهم وظنونهم.

إن أشجع ما فى الطرح السابق هو محاولة - وأقول محاولة - الزوج المهندس تقبل ذلك باختياره ، وباعتباره يحب زوجته ، ويقدرها ، ويتمنى نجاحها ، ولا يجد غضاضة فى أن ترأسه فى العمل ، إلا أن ذلك بالطبع لم يصمد أمام المنافقين، وتدخل الفضوليين فى حياتهم ، والحرج الذى لم يكن يتوقعه، بعد أن توقعه المواقف الكوميدية فى أوضاع يجد نفسه فيها مكان المرأة ، والمرأة مكان الرجل . وأما أميز ما فى التحول الدرامى - كشكل سينمائى -للشخصيات الدرامية داخل الفيلم ، هو التحول الذى يصيب العاملين على تلك السيدة المديرة بالفعل ، هو شعورهم أنها بالفعل قد نجحت وأنجحتهم ، وجعلت شركتهم تنجح فى تحقيق منجزاتها ، حتى أنهم لا يصدقون أنها قدمت استقالتها وأنها تنوى أن تتركهم .

فبعد أن كانوا يناصبونها العداء والتحفظ لا لشىء سوى أنها امرأة ، باتوا على قناعة بها إنسانيًا وعمليًا . ومن أقوى تلك المشاهد للتعبير عن ذلك هو مشهد رئيس الأرشيف (جسّد الدور شفيق نور الدين) ذلك الموظف التقليدى المحافظ والموسوس نحو أن يصبه من المرأة ما قد يصيبه ، فيفسد عليه وضوءه ، حتى أنه يصدق زميله المشاغب (جسّد الدور عادل إمام) أن الساندويتشات التى تقدمها لهم من أجل حقهم فى العمل الإضافى هى بلحم الخنزير ، بل أن العصير هو عصير خنزير من أجل أن يلتهمهما منه بطبيعة الحال.

إلا أن الشخصية تتغير وتتحول دراميا فى نهاية الأحداث حتى أنه يثور على نفسه وعلى فراشه الخاص حين يقدم له الفوطة كى يتوضأ بعد أن سلمت عليه المديرة قبيل الرحيل صائحًا فيه : إذا كان أبو حنبل قال تنقض الوضوء فأبو حنيفة قال ما تنقضش ... ويرى الباحث ذلك قمة فى اختزال وتكثيف الحوار ، وأن فى ذلك قمة توصيل المعنى الخفى أو ما يسمى بالبعد الثالث عند قراءة أى عمل فنى .

وبصفة عامة فليس غريبا أن مخرج قد برع فى صنع المواقف الكوميدية على الشاشة مثل فطين عبد الوهاب أن

يكون مستوى الفيلم بهذا التأثير المدهش ، كما أنه ليس غريبا كذلك على نفس المخرج أن تحتل المرأة فى أفلامه دوراً هامًا ينحاز إليها وينتصر لها ، وقد كرر ذلك فى الزوجة رقم ١٣ عام ١٩٦٨ ، وكرامة زوجتى عام ١٩٦٧ وغيرها من أفلامه.

الأستاذة فاطمة

سنة الإنتاج : ١٩٥٢ – إخراج : فطين عبد الوهاب .

جهة الإنتاج : أمير فيلم .

سيناريو وحوار : على الزرقانى .

مدير التصوير : وحيد فريد .

فاتن حمامة – كمال الشناوى – عبد الوارث عسر – عبد الفتاح القصرى .



يلفت نظر الباحث فى هذا الفيلم أولاً تاريخ إنتاجه، وهو نفس عام الثورة . مع الأخذ فى الاعتبار أن يكون الفيلم قد تم إنتاجه قبل شهر يوليو (شهر الثورة) ثم عرض بعد هذا الشهر . لكن على أية حال وحتى لو كان ذلك صحيحًا (لم يتسن للباحث التأكد من ذلك فى كل المراجع دليل السينما المصرية) فإنه محسوب لهذا الفيلم سبقه لعصره، وريادته فى التبشير أنه من الممكن للمرأة أن تعمل فى نفس مهنة الرجل (محامية)، وأن تنجح مثلما نجحت، وتفوقت عليه فى الدخول إلى كلية الحقوق وحازت تقدير امتياز ، بينما الرجل (حبيبها) قد حصل على تقدير جيد جدا .

تدور حبكة الفيلم حول الجارين المحبين (جسدهما فاتن حمامة فى دور فاطمة وكمال الشناوى فى دور أحمد) الذى يجمع بينهما الحب والجيرة ، إلا أن خلافًا ينشب بين والديهما حول جدار يريد أن يبنيه والد فاطمة المعلم الجاهل ، فيحجب الضوء والهواء عن منزل والد أحمد، ثم يتحول الخلاف إلى منافسة بين الحبيبين بعد تخرجهما من كلية الحقوق، وتفوق فاطمة (الفتاة) على أحمد (الرجل).

يلاحظ كيفية تصاعد الصراع ، الذى يبلغ أوجه فى التعامل مع عملاء مكتب كل منهما ، ونلاحظ هنا كيف أن المجتمع لم يكن مقتنعًا بعد بعمل المرأة كمحامية ، وفتحها لمكتب خاص بها، فلا يستقبل المكتب أحد إلا المعجبين بها كامرأة . لكن مسار الأحداث يتعقد ويبلغ الذروة بنجاح فاطمة فى الترافع عن حبيبها فى قضية اتهامه بالقتل وتحقيق براءته .

وما يثير الإعجاب فى هذا الفيلم هو إرهاصه بأن المرأة ستعمل فى نفس مهن الرجل لا محالة ، فلا يعقل أن تستقبل كلية الحقوق الفتيات ، ثم لا يعترف المجتمع بهن كمحاميات . (للآن ـ تاريخ كتابة البحث – لا يعترف بها المجتمع كقاضية جنائية، رغم تطور اعترافه بها كمستشارة فى المحكمة الدستورية العليا !) .

إن مشهداً واحداً فى بلاغة حواره التصادمى بين فاطمة وحبيبها ، لكافٍ أن يدلنا ونحن نقوم بتحليله عن المضمون الذى يحاول أن يفتش عنه هذا البحث ، ويرصده فى موضوع المساواة بين الرجل والمرأة كقيمة عامة ، ثم كوحدة فى المساواة بينهما فى العمل . والمشهد هو : يحتد الخلاف بين فاطمة وخطيبها ، ويحاول فيه أن يقنعها بأن مكانها الطبيعى هو البيت ، فترفض وتثور قائلة صح النوم يا أستاذ ... الست النهار ده بقت وزيرة ..

حواء على الطريق

سنة الإنتاج : ١٩٦٨

التأليف : .حسين حلمى المهندس .

الإخراج : حسين حلمى المهندس .

ماجدة – رشدى أباظة – عبد المنعم إبراهيم – مديحة سالم – ملك الجمل – سهير سامى .



نرى مرة أخرى أنها ليست صدفة أن تتم معالجة فكرة المساواة بين الرجل والمرأة فى الحقوق والواجبات ، وفى العمل داخل المنزل بشكل كوميدى ، لأن ذلك هو القدر الذى كان يسمح به المجتمع فى ذلك الوقت ، رغم رفع الثورة لهذه القيمة وقناعتها بها ، لتمرير مثل هذه الأفكار على شاشة السينما .. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأن القالب الكوميدى يسمح دومًا بالتجاوزات ، وهو الغالب الأنسب فى مثل هذه الحالات . ورغم أن فئة هذا القيمة ليست بالجديدة تماما على الشاشة بعد الثورة ، ورغم أن فيلم مراتى مدير عام يسبقه على سبيل المثال بسنتين .

إلا أن الجديد فى هذا الفيلم هذه المرة أن المرأة التى تريد المساواة فى هذا الفيلم تشترط على من أحبها ويريد الزواج بها ، أن يظل مؤمنًا بمبدأ المساواة بينها بعد الزواج ، وأن يساهم بدور فى الأعمال المنزلية كما تساهم هى ، فيوم لها ويوم له .

وبطبيعة الحال يتنصل الزوج (قام بدوره رشدى أباظة) بعد ذلك مما خدع به زوجته (قامت بالدور ماجدة) . لكن أضعف ما فى سيناريو هذا الفيلم بالنسبة لهذه القضية هو أنه قد جعل المرأة تستسلم سريعا ، ولا تجد أمامها حل بعد أن كفر المجتمع بما سعت إليه طوال حياتها ، سوى اللجوء للانتحار من فوق قمة الهرم الأكبر لفتا للأنظار.

د - وحدة عدم التمييز على أساس الطبقة

جاء فى الميثاق ١٩٦١ أنه من مبادئ الثورة الستة إذابة (ولم يقل إلغاء)أو (محو) الفوارق بين الطبقات. والحقيقة أن النظام السياسى قد أهتم، ولا أقول قد حارب مقاومة الناس لمحاربة هذه الفكرة، رغم أن أصولها وينابيعها متجذرة فى الدين الإسلامى، الذى لا يخفى أن الناس سواسيه كأسنان المشط، وأن الكبير والغنى شأنه شأن الصغير والفقير. فالأعراف والثقافة الشعبية والميراث الثقيل القديم، لم يكن ليسّلم بسهولة بغير أن العين لا تعلا عن الحاجب وأن الميه ما تطلعش فى العالى وأن الناس مقامات ... وغير ذلك مَن الموروث الشعبى المتخلف .

والغريب أن الكثير من رجال الدين أنفسهم يؤيدون ذلك ويستندون على ما قد ورد ذكره فى القرآن الكريم بقوله تعالى: "ورفعنا بعضكم فوق بعض درجات ليتخذ بعضكم بعضًا". بأن التدرج ، والطبقية ، وحظوظ الناس فى الدنيا فى المراتب ، قد قدرّها وفرضها الله سبحانه وتعالى ، فهى إذن سنة من سنن الله فى الكون .

على أية حال حاولت الثورة، وقد تكون قد نجحت، وقد يكون مشروعها قد انتكس بدليل عودة تداول ألفاظ باشا الآن بيننا بشكل عادى، وإن كان لا يراد به التميز الطبقى بالمعنى الطبقى.

وبطبيعة الحال فإن فكرة المساواة كما سبق الذكر هى من المبادئ التى تم ترويجها بين العالم كله بفضل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ . ويهمنا هنا أن نؤكد أن السينما المصرية لم تكن بعيدة فى عكسها لهذه الفكرة عن ذلك ، سواء بشكل مباشر، أو غير مباشر، وسواء أكان ذلك توجيها مفروضا من النظام السائد أو كان من تلقاء صنع الفنان المبدع (كاتب السيناريو - المخرج - المنتج ... إلخ) بقناعة وإيمان بما سبق ذكره عن قادة الرأى ، إلا أنه فى الحالتين كان الفنان السينمائى يردد ما يجول فى جنبات مجتمعه .

وتمتلك السينما المصرية فى الفترة التى يدور حولها البحث رصيداً هائلاً من المشاهد الدرامية (وإن كانت تقليدية الصنع) التى تدور بين حبيب وحبيبة، أو بين حبيب ووالد حبيبة، أو بين عائلة أو أخرى، ترسخ مثل هذا المفهوم على

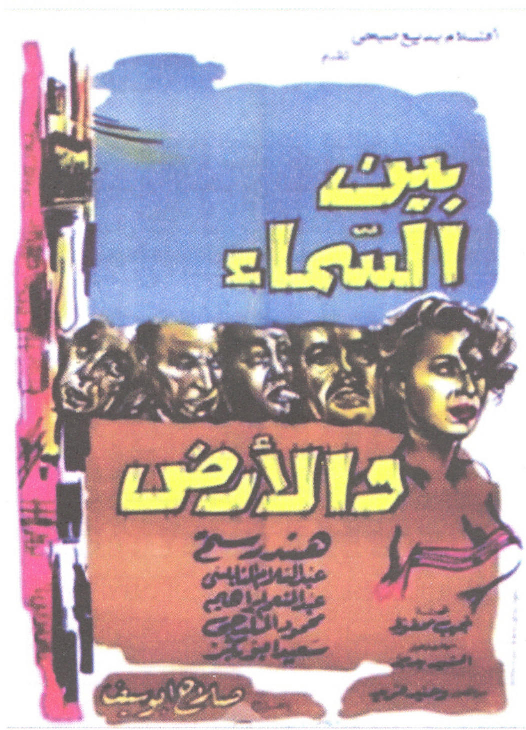
الشاشة الذى هو مفاده أنه لا فرق بيننا كعائلتين، أو كصهرين، أو كحبيبين ، يراد لهما أن يتناسبا ، لأننا نعيش فى زمن الآن لا فرق فيه بين الناس (أو على الأقل هكذا يعلن) ويختار الباحث هنا مشهداً وشخصية من فيلم بين السما والأرض من إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦١ ليجرى عليه تحليله من أجل إثبات وجهة نظره

فيلم بين السما والأرض

سنة الإنتاج : ١٩٦١ - الإخراج : صلاح أبو سيف .

سيناريو وحوار : السيد بدير - صلاح أبو سيف .

هند رستم - عبد السلام النابلسى - عبد المنعم ابراهيم - محمود المليجى - سعيد ابو بكر - نعيمة وصفى - زيزى مصطفى - شفيق نور الدين .



لاقى هذا الفيلم فشلاً ذريعا عند عرضه فى دور السينما ، ولم يعاد اكتشافه إلا من خلال عرضه بالتليفزيون ، فصار من أحب الأفلام إلى الناس على الإطلاق .

والسر فى فشله تجاريا أن الناس لم تكن معتادة على مثل هذه التجارب السينمائية ، وقد أصابتهم الصدمة حين فوجئوا بفيلم أمامهم على الشاشة تدور أحداثه كلها فى مكان واحد ، بل ومكان ضيق كذلك .

يبنى قالب سيناريو الفيلم على ما يعرف دراميا باسم نمط العائلة أو Family Type وهو يعنى تجميع عدد من الشخصيات لا يعرفون بعضهم البعض، أو لا تربط بينهم سوى رابطة المصلحة فى التواجد فى هذا المكان .

وتتفجر الأحداث فى مثل هذا القالب الدرامى ، بما يثيره التناقض فى الأهواء ، الطباع ، المصالح بين هؤلاء الأشخاص . وطرافة فكرة الفيلم وتشويقه فى آنٍ واحد هى فى أنه يجعل المكان هو الأسانسير ، مما يعرض حياة ركابه للموت اختناقًا .

تتنوع الشخصيات فى ذلك المكان ، ما بين النجمة السينمائية (جسّدت الدور هند رستم) ، وما بين المجنون الهارب (جسّد الدور عبد المنعم إبراهيم) واللص الذى استقل الأسانسير من أجل سرقة خزينة شركة فىٍ أحد الأدوار، والارستقراطى المتأفف من الناس الموسوس دائما من الأمراض (جّسد الدور عبد السلام النابلسى) والزوجة التى جاءت لتخون زوجها فى شقة بهذه العمارة . ويعتبر الكثيرون أن هذا الفيلم مسلى بالدرجة الأولى وتحدى يوجهه المخرج صلاح أبو سيف إلى نفسه فى تناول موضوع جرئ تنفيذيا ، والحقيقة أنه كذلك، وقد يبدو للوهلة الأولى أنه خارج نطاق البحث ، باعتبار أن البحث يفتش عن القيم المدنية ، ولا يقوم بتحليل الأفلام السينمائية بعد وخلال الثورة التى قد عكست هذه الأفكار.

إلا أن الإمعان فى تحليل إحدى شخصيات الفيلم - بل لعلها أهمها على الإطلاق - بالنسبة للباحث ، إنما يزكى الفكرة التى يحاول الباحث أن يثبتها .

يؤمن الباحث أن الفن عامة، والسينما خاصة، والسيناريو بالأدق داخل العمل السينمائى كلما كان موحيًا، مرضيًا، غير مباشر، وكلما كان محتويا على ما يعرف فى دراما السينما باسم الإطار الاجتماعي للسيناريو (ونعنى به أن نعى وأن نلاحظ من خلال السيناريو الأحداث والخلفيات الأخرى التى لا يدور فيها المشهد الذى أمامنا سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو تاريخية إلى ما شابه ذلك)

أقول كلما كان الفيلم أمامنا عاكسا لكل ما سبق، كلما ارتفعت بالفعل قيمته الفنية، وارتفعت حرفية صانعيه، وكلما مكننا نحن الدارسون والباحثون أن نرصد، وأن نحلل وأن نفهم مقتضيات العصر الذى هو فيه الفيلم .

والشخصية التى يقصدها الباحث هى شخصية الخادم حامل صينية الديك الرومى ، والذى يعمل خادما لدى أسرة يونانية تسكن بالعمارة ، كانوا قد كلفوه بالذهاب للفرن لطهيه، وهم فى انتظار عودته (قام بتجسيد الدور عبد الغنى النجدى) . وفى غمار الأحداث ، وأثناء شدة التزاحم، نتيجة لخطورة التعرض للاختناق بين الناس الكثيرة التى تصادف كثرة عددهم وتعطل الأسانسير بين الطوابق، يلوم الشخص المتعجرف الموسوس الارستقراطي هذا الخادم ويعنفه بشدة ويتساءل عما أتى به هذا الأسانسير فيقول له :

- وأنت أيه اللى ركبك الأسانسير برده معانا .. أنت مكانك مش هنا ...

- فيرد عليه الخادم حامل صينية الديك الرومى الذى ينهش فيه المجنون : الكلام ده كان زمان أنا دلوقتى زيى زيك ...

والمقصود بالحوار السابق أنه كان على الخادم ألا يستقل هذا المصعد لأنه ثمة مصاعد أخرى مخصصة للخدم وعليهم ألا يتجاوزوها .

والمقصود برد الخادم هو أن القوانين والتعليمات الرسمية للنظام السياسى التى صدرت قد ساوت بين الناس وشجعت أمثاله على ركوب هذا المصعد .

وهكذا يقف الباحث أمام جملتى حوار عابرتين ، جاءتا على لسان شخصيتين دراميتين فى الفيلم ، ربما بشكل تلقائى، وبالتأكيد مما هو خارج عن الحبكة الرئيسة للفيلم ألا وهو مأزق هؤلاء الناس المحبوسين بين السماء والأرض . إلا أن الباحث لا يستطيع أن يجعل هذا الحوار يمر مروراً عابرا دون أن يقف عنده ليدلل على ما كانت تحويه أجواء السينما آنذاك ، عاكسة لقيم المجتمع فى العهد الجديد ، عهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وما بعده ، بما روج له من قيم أراها مدنية بالأساس .

رابعًا : فئة قيمة العمل

العمل حق - العمل واجب - العمل حياة.

هذا هو ما نص عليه الميثاق المصرى سنة ١٩٦١ ، وهذا هو ما ينص عليه ميثاق الأمم المتحدة . فى أنه من حق المواطن أن يعمل ، وهذا هو ما يحفزه الحس الشعبى فى المثل القائل الأيد البطالة نجسة. وهذا هو معنى الحديث الشريف : ما أكل ابن آدم طعاما خير من أن يأكل من عمل يده .

رغم كل ما سبق فإن المجتمع المصرى قبل الثورة كانت تتفشى فيه ظاهرة البطالة بالوراثة ، وفئة العاطلين بإرادتهم .

- لماذا يتعبون ويعملون طالما أنهم مترفون ؟

- ولماذا يتعبون ويعملون طالما أن لديهم أملاكًا قد ورثوها عن أسلافهم فى شكل أطيان وغيرها ، وما عليهم سوى إنفاقها هنا وهناك ؟

- ولماذا يتعبون ويعملون وهم غير مؤهلين مهنيا . برغم إجادة أغليهمٌ للغات الأجنبية وتأثرهم ببعض مظاهر الغرب ؟

فما جاء النظام الجديد ، حارب هؤلاء ، وجرد الاقطاعيين وورثتهم عن أملاكهم ، وإذا أن القاعدين عن العمل .. أى عمل .. أى العمل لمجرد العمل وليس لكسب القوت ، لا يعتبر عارا . بل ونجح فى أن يرسخ هذا المفهوم ، مفهوم الإهانة والإحساس بالخزى لمن لا عمل له ، وإن اختار بإرادته أن يقوم غيره بإطعامه .

ولما كان النظام السياسى قد انحاز إلى فقراء هذه الأمة، وهم السواد الأعظم من الشعب ، وأما آراد أن يعوض الفلاحين والعمال عما لاقوه من استغلال وتهميش أيام الملكية، فإنه قد تبنى وروج لأهمية العمل اليدوى ، وأنه ليس أقل قيمة من العمل الذهنى ، وأن العامل لا يقل شرفا واعتباراً وأهمية عن المهندس المتعلم .

وسادت هذه الأفكار فى البداية عن استحياء، ثم بدأ المجتمع فى هضمها لاسيما بعد فتح أبواب العمل لأصحاب المهن والحرف والترحيب بهم .

وهكذا فإننا نجد السينما المصرية منذ الستينيات ممتلئة بالعديد من الأفلام التى تحوى شخصيات عمالية ، وبالكثير من الأفكار التى تشجع على مساواة العمل اليدوى بالمهنى ، مع عدد لابأس به من الأفكار التى يحملها مضمون الفيلم ، ويراد لها أن تشيع بين الناس مثل أهمية دور عمل البطل فى مشروع قومى يساهم فى نهضة مصر على سبيل المثال .

> المادة (٢٢) ... لكل شخص بصفته عضواً في المجتمع الحق في الضمانة الاجتماعية وفي أن تحقق بوساطة المجهود القومي والتعاون الدولي وبما يتفق ونظم كل دولة ومواردها الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والتربوية التي

لا غنى عنها لكرامته وللنمو الحر لشخصيته.

المادة (٢٣) ... (١) لكل شخص الحق في العمل، وله حرية اختياره بشروط عادلة مرضية كما أن له حق الحماية من البطالة.

(٢) لكل فرد دون أي تمييز الحق في أجر متساو للعمل.

(٣) لكل فرد يقوم بعمل الحق في أجر عادل مرض يكفل له ولأسرته عيشة لائقة بكرامة الإنسان تضاف إليه، عند اللزوم، وسائل أخرى للحماية الاجتماعية.

(٤) لكل شخص الحق في أن ينشأ وينضم إلى نقابات حماية لمصلحته.

فيلم الحقيقة العارية

سنة الإنتاج : ١٩٦٣ - إخراج : عاطف سالم .

جهة الإنتاج : أفلام ماجدة .

سيناريو وحوار : وجيه نجيب - محمد عثمان .

مدير التصوير : عبد العزيز فهمى .

ماجدة - إيهاب نافع - عبد المنعم ابراهيم .

تم تدشين البدء فى تحويل مجرى نهر النيل لإنشاء مشروع مصر القومى الأعظم عام ١٩٦١ . وارتفعت أسهم الالتحاق بكليات الهندسة ، وصار حلم الشباب العمل فى السد العالى، ليس فقط للتمتع بالبدلات والمزايا الممنوحة رغم قسوة الاغتراب، ولكن للشعور بالفخار أنه يعمل فى بناء مصر، وانه يساهم فى مشروعها القومى الذى سينهض بها. وساعد فى ذلك بالطبع الأفلام - الأدب - الفن - الخطاب العام للنظام السياسى وقتها . ولذلك لم تتأخر السينما فى استغلال مواقع التصوير هناك ، ويتم بالمرة داخل نسيج أحداث الفيلم ، ومن خلال الشخصيات الدرامية الإشارة إلى إن البطل يعمل مهندسا، وأن ذلك أمر مّعتد به ، حيث أن عمله هناك فى أسوان فى السد العالى ينصب من أجل الآخرين ، ويتغرب ويشقى من أجل مستقبل الناس .

ولا يخفى الباحث إعجابه بهذه الطريقة فى التناول الفنى ، ليس فقط لأفكار فوقيه، وإنما كذلك لأى مضامين أخرى يسعى الفنان أن يبثها أو ينقلها للجمهور، فالإيماء، والإيحاء، والرمز، وغير المباشرة، والمواربة، والإهتمام بالبعد



الثانى فى أى عمل فنى، هى ما يجعل فى رأيى هذا العمل أصيلاً، وقادراً على المقاومة وعدم الفناء بمرور الزمن .

اشتهر فيلم الحقيقة العارية (لاحظ أنه من إنتاج خاص لشركة أفلام تمثلها بطلة الفيلم) بأن تصويره قد تم أثناء مراحل إنشاء السد العالى (أى أن الحس التسجيلى فيه هنا الممزوج بالدراما لا يمكن إغفاله) .

وهو عبارة عن كوميدراما عاطفية، بين مرشدة سياحية ومهندس شاب ، كانت فيه ترفض أن تقع فى الحب الذى تتصور أنه سيؤخرها عن تحقيق ذاتها فى الحياة ، إلا أن القدر وشخصية البطل (إيهاب نافع) يفلحان فى أن تقع فى هواه وتوافق على الزواج به .

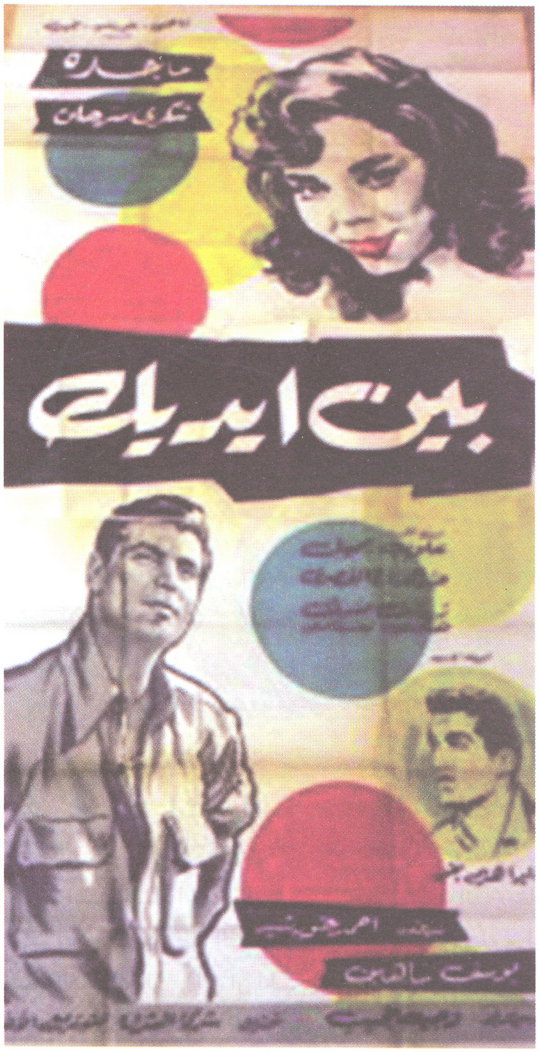
فيلم بين أيديك

سنة الإنتاج : عام ١٩٥٧ - الإخراج : يوسف شاهين .

جهة الإنتاج : أفلام الشرق (يوسف شاهين - وجيه نجيب)

ماجدة - شكرى سرحان - علوية جميل - قسمت شرين - عبد الفتاح القصرى - يوسف جميل

عرضت شاشة السينما (المصرية) أيام الملكية ظهور الميكانيكى أو النجار أو غيرها ، وحاولت أن تنتصر لشرف هذا



المهن ، ونبل هؤلاء الأشخاص ، وأنهم أشراف فى مقابل الأشرار النبلاء . وقد جسّد يوسف وهبى شخصية مهندس ميكانيكى لكنه يعمل بيديه فى مصنعه ، ولا يجد فى ذلك غضاضه .

إلا أن الباحث يرى أن المحاولات السابقة لم تكن ممنهجه ، وكانت تفرضها فقط الضرورة الدرامية ، بمعنى أنه لم تكن ثمة تبنى من صنَّاع الفيلم أو من وراءه

(الدولة) لشيوع مثل هذه الأفكار ، بل العكس كان النظام السياسى قبل عام ١٩٥٢ ينظر إليها على أنها أفكار اشتراكيه أو شيوعية .

إلا أن الأمر قد اختلف بعد الثورة ـ والتى أصرت على تخصيص نسبة ٥٠٪ من مقاعد البرلمان للعمال والفلاحين ، وفرضت نسبة أخرى على مجلس إدارة أية شركة بأنٍ يكون فيها تمثيلا للعمال ، وبالتالى صار هذا فكرا قوميًا عامًا ، تم مقاومته بالطبع فى البداية ، وعدم استساغته ، ثم بالتدريج صار أمراً عاديًا ، ولم تتأخر السينما فى ذلك ، فظهر على شاشتها من يعمل فى مهنة أو حرفة ، لكن الفتاة الغنية أو ابنة الذوات تقع فى حبه وتتزوجه ، وتجد فيه مالم تكن تتوقعه .

تدور قصة وسيناريو الفيلم حول أسرة ارستقراطية مضمحلة ينفق عليها أحد أقاربهم ، ويعمل جزارا (قام بالدور عبد الفتاح القصرى) وقرر أن يزوج ابنتهم الجميلة (قامت بالدور ماجدة) إلى ابن أخيه الذى يعمل نجار كشرط لاستمرار إنفاقه على هذه العائلة العاطل أفرادها بالوراثة والتى ولى زمانها .

فتقرر الأسرة إفشال هذه الزيجة ، وإعادة تربية وتقويم فظاظة هذا العريس النجار (من وجهة نظرهم) بإيداعه إحدى دور الرعاية فى مدرسة داخلية ، إلا أن الحب بطبيعة الحال يقرب بين الزوجين (ماجدة وشكرى سرحان) فتقتنع به فى النهاية .

وكما يبدو القصة بها قدر من الفانتازيا لاسيما فى تنفيذ المشاهد ، إلا أن ما يهم الباحث هو الوقوف أمام شخصية هذا العامل فى مواجهة ارستقراطية الأسرة ، والانتصار للنهاية فى أن تتزوج بنت السلطان من ابن الجناينى كما فى حواديت ألف ليلة وليلة . ويسير سيناريو الفيلم على مجموعة من المواقف ، تضطر فيها البطلة أن تستجيب لمطالب زوجها (النجار) ، بل وتقتنع به وبعمله ، وتتكيف معه .

فيلم الأيدى الناعمة

سنة الإنتاج : ١٩٦٢ - الإخراج : محمود ذو الفقار .

جهة الإنتاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما

القصة : عن قصة بنفس الاسم لتوفيق الحكيم .

سيناريو وحوار : يوسف السباعى .

صباح - أحمد مظهر - صلاح ذو الفقار - مريم فخر الدين

يعتبر الباحث هذا الفيلم نموذجيا فى التعبير عن المضامين التى كان المجتمع يموج بها فى ذلك الوقت ، مثل شرف العمل ، عدم الخزى من العمل اليدوى ... العمل ليس فقط لكسب القوت بل لتحقيق الذات ، لا مكان فى المجتمع المصرى فى عهد الثورة الجديد للعاطلين بالوراثة ... وعلى



الأسرات الارستقراطية وسلالة محمد على أن تتوارى ... وغيرها من قيم وأفكار .

هذه الأفكار التى يطرحها الفيلم ترديدا وانعكاسًا للفكر الجديد ذى التوجه الاشتراكي فى مجتمع ستينيات القرن الماضى فى مصر ويلاحظ هذه المرة أن الفيلم جاء من إنتاج جهة الإنتاج السينمائى الحكومى(القطاع العام) كما يلاحظ أنه لم يتم البخل عليه إنتاجيا أو حشدا ، فهو بالألوان الطبيعية ، وهو من بطولة نجوم مصر فى التمثيل أو فى الغناء فى ذلك الوقت ، أما القصة أو المؤلف فهو الأديب الأشهر صاحب عودة الوعى الذى بشر بظهور عبد الناصر فى مسرحيته عودة الروح : توفيق الحكيم .

خامسًا : فئة قيمة التعليم

- اطلبوا العلم ولو فى الصين (حديث شريف)
- التعليم كالماء والهواء (طه حسين)
- العلم يرفع بيوتًا لا عماد لها والجهل يهدم بيت العز والكرم (أحمد شوقى)

وهكذا لم تتوان الثورة عن الإهتمام بالتعليم ، أو بالأحرى تفعيل شعار (مقولة) طه حسين الذى رفعه قبل الثورة ، فصار التعليم كله مجانيًا ، بل وإلزاميًا للمرحلة الابتدائية ، وصار دخول الجامعات الحكومية مفتوحًا (متاحًا) أمام الجميع لا فرق فيه بين غنى أو فقير ، إنما المحك والمعيار هو المجموع (التفوق) . والأهم مما سبق أن الخطاب العام قد ركز على التعليم ، والشهادة الجامعية على وجه الخصوص هى السبيل الوحيد تقريبًا للتوظيف ، وهى السند القوى للمركز الاجتماعي لأى شاب .

ولعل من كثرة تعودنا أن المشاهد على شاشة السينما بعد الثورة عن أهمية العلم والتعليم ، وقيمة الشهادة فى حد ذاتها ، وحلم دخول الجامعة ، أو السلاح المؤهل لدخول معترك الحياة أقول من كثرة ذلك ، فإننا لا نكاد أن نحصره فى فيلم واحد

أو فى مشاهد بعينها ، بل لا يغالى الباحث أنه من شدة ما ثار من قيمة إتمام المرء لتعليمه ، أو استكمال الشخصية الدرامية على الشاشة لدراستها الجامعية شيئًا مسبقًا ضروريًا ، ولا يجوز مناقشته بين أفراد الأسرة ، فلم نسمع مثلا أن أب يسال ابنه أو ابنته : هل تريد أن تتعلم أم لا ؟ أو هل ستدخل الجامعة أم لا ؟

وهكذا تعج شاشة السينما بالأفلام على اختلاف درجات تنوعها ، أو تصنيفها ، من عاطفية إلى ميلودرامية إلى خفيفة كوميدية ... بنماذج من شخصيات لا نراها إلا وهى ذاهبة إلى المدرسة ، أو قد انتهت من تعليمها الجامعى ، وأن ذلك هو الذى يشجعها (أى الشخصية) على التقدم لطلب يد الحبيبة على سبيل المثال .

ففى فيلم التلميذة على سبيل المثال عام ١٩٦١ إخراج حسن الإمام ومن تمثيل شادية وحسن يوسف ، نرى الفتاة لا ترغب فى استكمال تعليمها وتخرج من المدرسة جريًا وراء وهم الحب ، لكن الحياة تشقيها ، ولما تحاول أن تعمل لا تجد من يقوم (يقبل) بتوظيفها حيث إن شهادتها لا تزيد عن الإعدادية ، اللهم صاحب الشركة الذى يوافق أن تعمل لديه سكرتيرة بمبلغ هو كبير فى وقته (ثلاثون جنيها) إلا أنها سرعان ما تكتشف كما يقول لها : أنا بدفع لك ٣٠ جنيه عشان مزاجى ... ده أنتى معاكى حتة إعدادية ...

وفى فيلم الأخ الكبير عام ١٩٥٨ من إخراج فطين عبد الوهاب ، ومن بطولة أحمد رمزى وهند رستم وفريد شوقى،

نرى أن الأخ الصغير (احمد رمزى) الذى يكاد أن يضيع بسبب علاقته مع (هند رستم) ويجهض حلم الأخ الكبير أن يراه قد أنهى دراسته فى كلية الحقوق وصار محاميًا، حتى أنه من أجل ذلك يكرس له كل حياته ، ويوفر له كافة السبل، بل أنه يسرق ، ويحاول أن يبعد المرأة عن طريق أخيه.

الباحث يرى أن السينما ـ كفن انعكاسي فى أحد أوجهه ـ فى بداية الثورة قد انحازت إلى الحدث الوطنى التاريخى الكبير ، وليس إلى الأشخاص من رموز الثورة ،

فلم تكن لتستوعبهم تماما ، كما لم يكن ممكنًا نفاق رأس الثورة ومداهنته لمجرد أنه ركب رأس السلطة بدلاً من الملك ، والدليل التاريخى موجود على بكرات الأفلام ، السينما منذ بدايتها ودخولها مصر لم تكن تمجد الملك أو السلطان أو الحاكم ،

ولو حدث وأشارت إليه فى السياق يكون عابراً ، وبالاحترام المطلوب كرمز لهيبة الدولة ـ حتى فى عهد مبارك برغم كل الأفلام التى كانت تهاجم سياساته علنًا ـ ودون محاولات الدخول إلى ما يمكن أن نطلق عليه سيسنه السينما، وهو ما استمر منهجًا للمبدعين والقائمين على السينما حتى فى فترة الستينيات وبزوغ نجم بحجم وقيمة وقامة الزعيم والبطل القومى ذائع الشهرة العالمية جمال عبد الناصر. فالأمر لا ينجح كما يعرف أهل هذا الفن لمجرد أن يتملقوا السلطة أو الحاكم (مهما ظهرت هنا أو هناك شذرات للتمجي) لأنهم يعلمون أن فنهم إنما هو رسالة فى المقام الأول كقادة رأى وللجمهور وللتاريخ ، وليس للسلطة الزائلة مهما جلست على كرسى الحكم ، السلطة التى تملك وسائلها الكافية للدعاية لنفسها وتضخيم إنجازاتها وإخفاء إخفاقاتها (بأسلحة الإعلام والصحف والمنشورات والتجمعات إلخ ...) . المبدعون الحقيقيون يعلمون هذا تماما، وهم لذلك لا يدخلون أبدا فى طريق ممالقة السلطة الرخيص، أو طريق تحديها بشكل سافر على الجانب الآخر إن أسفرت على وجهها الديكتاتورى البغيض، فيما يخص حرية الرأى والإبداع ، وإنما السينما ـ على وجه الخصوص والمسرح أيضًا تنجح دائمًا فى أن تجد لنفسها طريقا فنيًا ثالثًا بين النفاق المباشر الرخيص والعداء السافر للسلطة ، هذا الطريق الثالث يكون غالبًا وعادة غير مستقيم ، بل يتعرج طبقًا لنقاط الصعود والهبوط فى قوة وهينمة الدولة وقبضتها ، أو فى تراخى وترهل قبضة الدولة/ السلطة، وعليه فإن الباحث يرى أن الفن السينمائى خاصة يتربص دائمًا بالسلطة ـ وليس ينافقها أو يداهنها كما قد يتبادر على السطح ـ بل الأصح أنها تنظر إليه ، وتجمع نقاط إخفاقه وانكساره وتحلل الأسباب والدوافع لتلك السقطة أو الخطأ من السلطة أو الحاكم، وتعيد صياغته بطريقة فنية درامية نقدية وتعرضه على الجمهور أى الشعب ـ وهو بخلاف فن الأغنية مثلاً الذى يمجد ويشيد صراحة بالسلطة والحاكم لاختلاف طبيعة كل فن، فالسينما عمل إبداعي يقوم فى جوهره الدرامى على عنصر الصراع والصراع لابد وأن يكون بين قوتين أو وجهتى نظر أو طريقين أو... أما الأغنية فهى تعبير وشحنة انفعالية عاطفية فى الأغلب ـ بخلاف الأغانى الوطنية الجمعية ـ وعليه فأنك تجد هناك غالبا من يشيد بالوطن ومن يشيد بالحاكم / السلطة ومن يحاول أن يكون ذكيًا فيمزج بين الاثنين ، وهذه التوازنات ليس لها مجال فى عالم السينما إلا فيما ندر التى تخاطب العقل والمشاعر والمتعة البصرية والسمعية بالأساس . ولو حدث أن أقامت السلطة إنجازاً ثوريًا وطنيًا ضخمًا كالسد العالى مثلاً فإنها تتقدم للإشادة بهذه الأحداث التاريخية ، وغالبًا ما تفشل مثل هذه الإعمال ـ المسّيسة ـ التى تسارع للإشادة ، لأنها تفعل قبل أن ينضج وعيها السياسى مستخدمة أدواتها الفنية بطريقه إنشائية أو مباشرة .وفى عصر الستينيات والسبعينيات سارع البعض لإنتاج أفلام عن السد العالى/ حرب أكتوبر، ولكن أغلب هذه الأفلام لا ترقى إلى مستوى الفيلم الجيد، بالرغم من حسن وسلامة الدوافع الوطنية لدى مبدعى تلك النوعية من الأفلام.

إذن القاعدة التى يضعها الباحث كأرضية ثابتة للبحث أن فن السينما منذ ولادته فى مصر على أيدى أبنائه من المبدعين المصريين لم يتوقف عن الالتصاق بجمهوره، ومحاولة التعبير عن مشاكل مجتمعه ومزاياه وخطاياه وعيوبه الاجتماعية ، سواء بتلك الأعمال المكتوبة مباشرة للسينما أو تلك المأخوذة عن نصوص أدبية رائعة عن كبار كتّابها ومثقفيها. إذ أن الفنون ترتقى جميعها وليس السينما وحدها حين تتوافر الحدود الدنيا من شروط الإبداع وحرية التعبير، وهى قيم أية دولة مدنية تبنتها أغلبها بصدق ـ ثورة يوليو التى قام بها الجيش وأيده الشعب، ثم أعاد التاريخ صياغة هذه العلاقة الثنائية، حين قام الشعب بثورته فأيده الجيش، بعد نحو ستين عاما.

إذن هناك قضية عامة لدى الباحث، وقضية أخرى خاصة. القضية العامة تتلخص فى نفى إى إتهام يوجه إلى

الفن السينمائى المصرى بأنه كان أو فى طريقه ـ لأن ينفصم عن واقعه، وينحو نحو الترفيه السطحى أو التسلية الساذجة، أو العرى والإسقاطات الأخلاقية، حتى وإن لجأ إلى مثل هذه الأساليب بفن/أو بشكل تجارى فج. الفن والسينما المصرية كانت وستظل مهمومة بقضايا وهموم المجتمع المصرى، يجانبها الصواب أحيانًا فى البحث عن الصيغة الفنية/التجارية باعتبارها صناعة وسلعة ـ المناسبة لذوق ومستوى ثقافة المتلقى.

أما القضية الخاصة فتتلخص فى رد الاتهامات التى تكال تحت شعار الثأر والانتقام من ثورة يوليو ١٩٥٢ ورموزها وعلى رأسهم الزعيم الخالد جمال عبد الناصر، الذى انتصر للعدالة الاجتماعية وقيمة الكرامة الوطنية. هذا الشعار الذى يستتر تحته بعض القوى الظلامية التى تريد زلزلة القيم المدنية، وإعادة هيكلته.

العقل والمزاج المصرى الوسطى الضارب فى عمق التاريخ، إعادة بناء إنسان محب لأرضه، عاشق لشمسها وترابها وطينها، وحتى حيواناتها وطيورها، مؤمن بمعنى الخلود والأبدية، وباحث عن يقين عن معنى وجود الخالق، الآلة. يحبه ويطلب رضاه، ويخشى غضبه وسخطه، ويتقيه، وستعطفه، ويتوحد معه، بدءاً من تقديم القرابين فى العصور القديمة وحتى طقوس الصلاة والصوم.

وحتى ينتصر الباحث لقضيتيه ـ العامة والخاصة فإنه يقدم هذا البحث ـ ويعيد تقييم بعض أهم الأعمال السينمائية المصرية فى فترة حقبة الثورة، مستكشفًا دعائم ورواسخ ونبتات القيم المدنية، مدركا أنها قد تواجدت عن قصد وعن عمد من صنَّاع السينما، وبمباركة النظام السائد آنذاك، لأنها تتماشى والقيم التى كان يراها ضرورية لنهضة المجتمع فى هذه الفترة التاريخية التحولية للمجتمع المصرى .

وفى نهاية البحث يرى الباحث إجابة عن فرضية أسئلته التى طرحها فى بداية البحث ، أن السينما المصرية كانت بالفعل تعبيراً دائمًا عن مجتمعها ، وأن ثمة قيمًا مدنية عكستها هذه السينما فى تلك الفترة ، وأن هذه القيم المدنية قد أتت بها ـ أو على أقل تقدير قد قامت باستدعائها (باعتبار بعضها كان موجوداً بالفعل) ـ ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، بما لم يكن موجودا ، أو بالأدق سائداً وشائعًا قبل هذا التاريخ .

الهوامش

1- Encyclopedia Britannica 2009 Student & Home Electronic Edition .

١- مصطفى الخشاب، تاريخ التفكير الاجتماعي وتطوره، بدون تاريخ، ص ١٤٥.

٢- عمر يوسف الطيب، علم الاجتماع السياسي، عزة للنشر، الخرطوم، ص ١٠٣ ، ٢٠٠٤م.

٣- حورية توفيق مجاهد، الفكر السياسي من أفلاطون إلي محمد عبده، ط٢، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٩٢م ، ص ص ٣٥٩ ، ٣٦٠.

المراجع

١- غالي بطرس غالي ومحمود خيري، المدخل إلي علم السياسة، ط٩، الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م، ص ١٧٦.

٢- معن خليل عمر، مناهج البحث في علم الاجتماع، دار الشرق، عمان، الأردن، ١٩٩٧م ص ص ٥٦ ، ٥٩.

٣- أحمد حمروش، قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤ـــــــ، ج٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٥

٤- أمين هويدي، حروب عبد الناصر، ط١، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧

٥- سعد الدين إبراهيم (د.)، ثورة يوليو والمسألة الاجتماعية، بحث ضمن كتاب ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٧

٦- سيد حامد النساج (د.)، حركة الفكر التقدمي في مصر، مجلة الكاتب المصرية، العدد: ١٧٢، يوليو ١٩٧٢

٧- عاصم الدسوقي (د.)، كبار ملاك الأراضي الزراعية ودورهم في المجتمع المصري، ط١، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥

٨- عزيز صدقي (د.)، ثورة يوليو وبناء الصناعة المستقلة في مصر، بحث ضمن كتاب ثورة ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٧

٩- عصمت سيف الدولة (د.)، الأحزاب ومشكلة الديمقراطية في مصر، بيروت، دار الميسرة، ١٩٧٧

١٠- عمر عبد العزيز(د.)، دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٥

١١- مايلز كوبلاند، لعبة الأمم، ط١، تعريب: مروان خير، بيروت، إنترناشونال سنتر، ص٩٥؛ محمد حسنين هيكل، عبد الناصر والعالم، بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧٢

١٢- مصطفى الجبلي (د.)، ثورة يوليو والتنمية الزراعية، بحث ضمن كتاب ثورة ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة ,١٩٨٧

١٣- يوجين فال ـ فن كتابة السيناريو ـ ترجمة مصطفى محرم ـ الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ .

١٤- سيد فيلد - السيناريو –ترجمة سامى محمد –مكتبة مدبولى . ١٩٨٨ .

١٥- حسين حلمى المهندس –دراما الشاشة –سلسلة الألف كتاب –الهيئة العامة للكتاب –١٩٩٠

١٦- عبد العزيز حمودة –البناء الدرامى –الهيئة العامة للكتاب –٢٠٠٠

١٧- مدحت محفوظ –دليل الأفلام –الإصدار الثانى –مكتبة المؤلف - القاهرة –١٩٩٠.

١٨- أحمد الحضرى - تاريخ السينما في مصر (الجزء الثانى – الثالث) .

فيلموجرافيا البحث

١- مصطفى كامل- ١٩٥٢- إخراج أحمد بدرخان .
٢- الشيخ حسن -١٩٥٤- إخراج حسين صدقى .
٣- بورسعيد - ١٩٧٥- إخراج عز الدين ذو الفقار .
٤- الطريق المسدود- ١٩٥٨- إخراج صلاح أبو سيف.
٥- أنا حرة - ١٩٥٩ - إخراج صلاح أبو سيف.
٦- بين السما والأرض - ١٩٦٠ - إخراج صلاح أبو سيف.
٧- بين أيديك - ١٩٦٠ - إخراج يوسف شاهين.
٨- التلميذة - ١٩٦٠ - إخراج حسن الإمام.
٩- عنتر بن شداد - ١٩٦١ - إخراج نيازى مصطفى.
١٠- فى بيتنا رجل - ١٩٦١ - إخراج بركات.
١١- الباب المفتوح -١٩٦٣- إخراج بركات.
١٢- الحقيقة العارية - ١٩٦٣ - إخراج عاطف سالم.
١٣- للرجال فقط - ١٩٦٤ - إخراج محمود ذو الفقار.
١٤- مراتى مدير عام - ١٩٦٦ - إخراج فطين عبد الوهاب.
١٥- حواء على الطريق - ١٩٦٨ -إخراج حسين حلمى المهندس.
١٦- الأيدي الناعمة -١٩٦٣ - إخراج محمود ذو الفقار.
١٧- الأخ الكبير - ١٩٥٨ - إخراج فطين عبد الوهاب.

الليبرتو الأوبرالى

يطمح هذا البحث لأن يمثل محاولة لإضافة دراسة يحتاجها الباحثون والدارسون والفنانون في حقل قلت فيه هذه الدراسات باللغة العربية رغم أهميتها. كما يرجع السبب في اختيار آريا "تعال يا حبيبي" كنموذج للتحليل الموسيقى؛ لكون الباحثة قد قامت بأدائه غنائيا وتعرفت علي أسلوب هذا الأداء وكيفية تقديمه بصورة فنية وتقنية جيدة. هو دراسة فن الليبروتو الأوبرالي دراسة علمية تبدأ بالتتبع التاريخي لنشأته وتطوره -شكلاً وموضوعًا وغايةً وأهدافاً بعصور ومراحل فنية طويلة عاشتها الأوبرا وأثرت في تطورها وتنوعها حتى وصلت إلي هذه الدرجة من الجودة والاكتمال بما في ذلك الدور الذي لعبه أهم المؤلفين الموسيقيين والكّتاب -شعراء الليبروتو -في عملية النمو والتطور.

نسرين رشدى | مصر

كما يهدف إلي دراسة العلاقة بين " النص الأدبي الدرامي " الأساسي الذي اعتبر في غالب الأحيان مرجعاً لإعداد الليبرتو؛ وبين التأليف الموسيقى والتلحين . وبتعبير آخر يمكن أن يسمى ذلك بـ " العلاقة بين الشاعر والمؤلف الموسيقى " - والتي كثيراً ما اتخذت شكلاً جدلياً dialectical أو إشكاليا - problematic علي اعتبار أنهما لا يعملان منفصلين عن بعضهما البعض ؛ بل متعاونين ومتضافرين معا رغم وجود الاختلافات التي ترجع إلي طبيعة الفنون الثلاثة المكونة لليبرتو وهي : الدراما والشعر والموسيقى .

حيث الدراما هي المعنية ببناء الحبكة plot وتصوير الشخصيات characters وتجسيد الصراع بينها . بينما تكتب المناطق الغنائية شعراً والحوار Dialogue نثراً أو شعراً مرسلا verse free verse blankl

حيث لا توجد حتى الآن -وعلي حد علم الباحثة كأستاذ مساعد في فن الغناء الأوبرالي وتاريخه -دراسات أكاديمية أو أبحاث علمية وافية متخصصة باللغة العربية تناولت هذا الموضوع . ومن هنا كان لزاماً علي الباحثة أن تلجأ إلي مراجع أجنبية في اللغتين الإنجليزية والألمانية كي تحيط علما بموضوعها وتتعمق فيه تعمقا يقتضيه البحث الأكاديمي المتخصص كي يصبح مرجعا للراغبين في دراسة هذا الموضوع

والإضافة العلمية المرجوة منه . كما تجدر الإشارة إلي الصعوبات التي رافقت هذه الدراسة منذ بدايتها وأولها ندرة المراجع العربية في هذا الموضوع إن لم يكن انعدامها تماماً . الأمر الذي ركز كل الجهد والإهتمام علي المراجع الأجنبية باللغتين الإنجليزية والألمانية وما أقتضاها من جهد كبير في الترجمة .

يشير قاموس جروف للأوبرا إلي أنه " ليس من اليسير كتابة تاريخ تطور فن تأليف الليبرتو رغم توافر عدد لا بأس به من الدراسات العامة حول هذا الموضوع مثل الدراسات التي قام بها إيستيل istel ما بين عام ١٩١٤ و١٩٢٢، وسميث smith عام ١٩٧٠ ، وورلاندي rolandi عام ١٩٥١، وكاسي راميلي cassi ramelli عام ١٩٧٣م ، وفابري fabbri عام ١٩٩٠م –عن الأوبرا الإيطالية حتى القرن السابع عشر. ومقالات أخرى من تأليف أ.أ ألبرت ، وك . د . كورت ، وتاجليا فيني tagliavini ولم تكتمل بعد المادة الببليوجرافية اللازمة لكتابة تاريخ الليبرتو رغم الببليوجرافيا الرائعة التي أعدها سارتوري sartori لكل ما كتب من الليبرتو الإيطالي حتى قبل عام ١٨٠٠م (صدرت عام ١٩٧٣ ، وعام ١٩٩٠م) ورغم المشروع الضخم المعروف باسم rism ومقره جامعة فرجينيا بالولايات المتحدة .

ولا تزال معظم الكتيبات الأوبرالية التي صدرت في القرن التاسع عشر دون فهرسة ولا تتوافر أيضًا طبعات أو صور حديثة كافية من الكتيبات الأوبرالية والمدونات الموسيقية المصاحبة لها .

ثم أن ثمة مشكلة أخرى مماثلة للمشكلة السابقة وربما تكون أكبر منها وهي كيفية تقويم هذه الكتيبات الأوبرالية دون أن يراها الناقد تقدم علي خشبة المسرح . وبالتالي يبدو من السابق لأوانه محاولة كتابة حتى تاريخ موجز لليبرتو ، اللهم إلا من ناحية كيفية نشره وطباعته .

ومهما يكن من الأمر ، فقد شهدت عقود طويلة ، منذ عام ١٩٥٠ تقريباً ، جهوداً أكاديمية غير عادية مكرسة لإنجاز تاريخ الأوبرا . فقد نشرت عشرات من الأعمال التي لم يسبق نشرها من قبل ، وظهرت في ضوء ذلك أكثر من مفاجأة. كما توفر الباحثون علي دراسة ببيلوجرافيا وريبيرتوار repertoire كثير من مراكز الأوبرا كما لم تدرس من قبل . وظهرت إلي الوجود لأول مرة مئات المقالات والكتب عن الأوبرا وفنونها ، مما سوف يسد النقص الذي يعانيه الأرشيف التاريخي في هذا المجال .

ولم تقتصر تلك الجهود علي الجانب الأكاديمي البحت بل امتدت لتشمل علم جماليات الأوبرا ، وعلم نقد الأعمال الأوبرالية ، ونظريات الفنون الأوبرالية مجتمعة وامتدت الدراسات مع موجة عارمة من الولع والشغف بالريبرتوار الأوبرالي الذي طواه النسيان وتقاليده التي ظلت غامضة لويل كي تعطي أمثله لتلقي مزيداً من الضوء علي العمل الأوبرالي وعلاقته بالأدب كما تكشف هذه المقالات عن طبيعة البحث الأكاديمي في مجال الأوبرا ومدى ارتباطه بالمهارات الأدبية والموسيقية وذلك من خلال الأسلوب الجاد ، وفي محاولة لاستعادة وإحياء التقاليد المفقودة ولمساعدة الباحثين علي دراسة الليبرتو بأنفسه(١) .

يبدأ البحث بتعريف مصطلح الليبرتو ثم يتبع ذلك بخلفية تاريخية تستعرض نشأته وتطوره منذ القرن السابع عشر في إيطاليا وألمانيا والنمسا وفرنسا علي يد كبار الشعراء ومشاهير المؤلفين الموسيقيين الذين أثَّرت تجاربهم وإبداعاتهم ريبرتوار الأوبرا العالمية كما يستعرض –بإيجاز –تطور شكل مطبوعة الليبرتو ومضمونها ووظيفتها علي مر العصور في أهم الأعمال .

وهو جزء تاريخي تم الاعتماد فيه علي مجموعة من أهم المراجع ودوائر المعارف والقواميس الموسيقية باللغات الإنجليزية والألمانية وما تيسر منها في اللغة العربية . ثم تنتقل الدراسة بعد ذلك إلي ما أشير إليه سلفاً من " العلاقة الجدلية أو الإشكالية بين الفنون الداخلة في تركيب الليبرتو الأوبرالي –وهي الدراما والشعر والموسيقى –وما ينشأ بينها من اختلافات ترجع إلي الطبيعة الفنية النوعية لكل منها . ثم يلي ذلك دراسة تطبيقية علي العلاقة بين النص الدرامي والموسيقى وكيفية تعامل الشاعر بونتي – الذي كتب الليبرتو الأوبرالي له – مع النص الدرامي الأصلي لمسرحية " زواج فيجارو " الذي ألفه الأديب الفرنسي بون مارشيه – كي يضع له موسيقى وألحان أغنياته المؤلف الموسيقى النمساوي الشهير فولفجانج أماديوس موتزارت . مع تطبيق علي آريا "تعال يا حبيبي " من الأوبرا . وبذلك ينقسم البحث إلي مقدمة وجزئين أولهما: نظري ؛ والثاني: تتبعهما خاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

الليبرتو Libretto الأوبرالي

أولاً : السيرة العلمية للمصطلح والخلفية التاريخية

النشأة والتطور

الأوبرا فن عجيب يقوم علي مجموعة من التقاليد الغريبة التي تدهش المشاهد الحديث العهد به، ولكن لابد من فهمها وتقبلها علي علاتها في سبيل تذوقه والتمتع به. فأنت إذا ذهبت لتشاهد إحدى الأوبرات فسيبدأ العرض بقطعة موسيقية يعزفها الأوركسترا قد تشيع في نفسك شعوراً بالمرح أو الرهبة ثم لا يلبث الستار أن يرفع عن منظر ساحر يرسم بعناية كبيرة ليوحي بجو خاص، وترى أمامك إحدى شخصيات المسرحية في زي تاريخي. ويبدأ الرجل يغني بصوت جهوري يجلجل في أنحاء المكان وقد يلحق به رجل آخر بعد قليل، فإذا الغناء بينهما ينقلب إلي حوار أقرب إلي الإلقاء منه إلي الغناء من أمور الحياة اليومية، ثم تبدأ البطلة تغني في لغة خلابة بصوت رنان بديع تظهر فيه كل براعتها ومقدراتها الصوتية العظيمة، والجمهور يصفق لها بحماس هائل طالبا المزيد. وبعد قليل يدخل إلي المسرح مغني رجل يتبين من سيماه أنه بطل هذه المسرحية فيشاطرها الغناء في ثنائي عاطفي يبدو إنهما يبثان فيه بعضهما البعض أشواقاً ومشاعر تتحرك في فقرات متتابعة من الإلقاء والغناء المنفرد الجميل وأغاني ثنائية أو ثلاثية أو رباعية يشترك فيها الأبطال معلقين علي الموقف المسرحي كل من زاويته. كما تتخللها فقرات من مجموعة المنشدين في كورال هذا في حين يساعد الأوركسترا الغناء بنسيج موسيقى غني يعمق المواقف مع عزف الآلات الموسيقية مساندة أصواتها المعبرة. وقد ينفرد الأوركسترا أحياناً بفقرات موسيقية بحتة تتخلل الأوبرا أو رقصات في سياق المسرحية بحيث يجتمع الغناء الموسيقي والأداء الحركي الجميل في لحظة واحدة(٢) كما وأنه إذا ما ذكرت الأوبرا تبادر إلي الذهن النص الأساسي الأدبي المسرحي الذي بنيت عليه المعالجة الموسيقية للعمل وما تعرض له من تغيير وتطوير حتى يصبح نصًا آخر ينتمي إلي فن الدراما وفن الموسيقى بل ويجتمع عدة فنون مساعدة كالإلقاء والتمثيل والحركة المسرحية ويسمى بالليبرتو الأوبرالي peratic libretto كما سيتضح في هذه الدراسة.

وفي البداية فأن كلمة Libretto تعني في المعاجم اللغوية " كتاباً صغيراً " أو " كتيباً " وهي لاتيني؟ الأصل ظلت في اللغتين الإنجليزية والإيطالية كما هي؛ بينما تحولت إليها كلمة الفرنسية Livret أما مرادفها في اللغة الألمانية فهو text بمعنى نص أو Buch ومعناها كتاب. وقد جرى العرف في الأوبرا علي اعتبار أن الليبرتو هو " الكتيب المطبوع أو المخطوط الذي يحتوي علي النص الأدبي للأوبرا أو أي عمل موسيقى آخر يتم غناؤه أو قراءته علي حد سواء لكن ذلك المعنى قد امتد مع الزمن وتطور أو توسع متجاوزاً مدلوله الحرفي أي الكتيب الكتاب الصغير ليشير أيضًا إلي المحتوى أو المضمون الأدبي للأوبرا وليس مجرد وجودها المادي المستقل. ومن ثم يظهر النص الذي يغنيه المطربون في المدونة الموسيقية Musical Score فقط، وتختفي أو تحذف أبيات الشعر أو أي ألوان من الكتابات الشعرية الأخرى وكذلك وصف المناظر والإرشادات المسرحية والمعروف أن المدونة الموسيقية والكتيب الذي يحتوي علي كلمات الأوبرا يشكلان معاً النسخة الأصلية للعمل الفني التي يتم عرضها علي المسرح، حيث تتحول الكلمات إلي حوار تمثيلي Dialogue غنائي ملحن أو إلي إلقاء Recitative أثناء الغناء. وكذلك إلي مناطق بوح أو إفضاء أو حديث جانبي للمغني Prologue ومقطوعات جماعية يؤديها الكورال. كما يحتوي الليبرتو علي تصميم للحركة علي المسرح Scene mes-en وللرقصات والديكورات. بما في ذلك الآلات الموسيقية، والإضاءة والأزياء ونتيجة لكل ذلك فقد أصبحت عبارة " المضمون أو المحتوى الأدبي " للأوبرا لا تكفي لوصف الليبرتو بمعنه الحديث والتفريق بينه وبين النص المسرحي نظراً لاشتماله علي المدونة الموسيقية وكلمات النص الأوبرالي معاً علاوة علي ما سبق. وبناءاً عليه يصبح الليبرتو في الأوبرا أقرب ما يكون إلي " كراسة الإخراج " التي يسجل فيها المخرج المسرحي كل ما يتعلق بالسينوجرافيا بعناصرها الكاملة وحركة الممثلين وبقية عناصر العرض المسرحي علاوة علي وجود النص الأدبي المكتوب علي هيئة حوار أو منولوج أو كليهما معا وكنتيجة لتطور المصطلح فقد تولد من Librettista لفظ آخر متخصص هو لفظ كاتب الليبرتو أو مؤلف الليبرتو. وهو بالإيطالية Librettist، وبالإنجليزية Librettist، وبالألمانية Textdichter أي شاعر النص. وكما درج الإيطاليون علي استعمال كلمة شاعر Poeta استعمل الفرنسيون كلمة شاعر Poete تفضيلاً لها علي "كاتب الليبرتو أو مؤلف الليبرتو" حيث ظل هذا التقليد سائداً عند طباعة ليبرتو الأوبرا وجنسها الفني كوميدية أو تراجيديا أو هزلية ساخرة مع أسم مؤلف الليبرتو، المؤلف الموسيقى. كما تولد أيضًا عن لفظ مؤلف الليبرتو بالإيطالية Librettista مصطلح آخر هو علم

"دراسة الليبرتو" Librettistica الذي ما لبث أن انتقل إلي اللغة الإنجليزية فأصبح Libresttistics الذي يعني بدارسة فن كتابة الليبرتو ومدى إسهامه في العمل الأوبرالي ككل (٣) .

النشأة والتطور التاريخي للبيرتو

بدأ الليبرتو بداية بسيطة من حيث الحجم. ثم تطور تدريجياً ليصبح مصدر المعلومات الموثوق بها والتفاصيل الدقيقة عن كثير من جوانب الأعمال الأوبرالية حتى أصبح في كثير من الأحيان هو السجل الوحيد الباقي الذي يدل عليها. كما ظل الهدف الأساسي من طبعه علي امتداد ثلاثة قرون هو تزويد مشاهدي العرض الأوبرالي بالنص الذي سوف يتم تقديم أسماء الشخصيات . مثلما جرى العرف علي طبع ليبرتو جديد لكل عرض ، يكون في متناول الجمهور قبل العرض الافتتاحي الأول . وحتى قرابة عام ١٩٠٠ ، ظل الليبرتو يوفر عن تاريخ إنتاج العمل الفني وحجمه وعن تكوين الفرقة الأوركسترالية. وفي كثير من الأحيان عن أسماء العازفين الرئيسيين واسم المؤلف الموسيقى والشاعر، والمطربين، والمخرج الموسيقى، ومتعهد إقامة الحفلات الموسيقية، وعن مصممي المناظر، ومصممي الرقصات، والراقصين والراقصات والبرنامج Repertoire الخاص بكل منهم كمعلومات تهم المؤرخين الموسيقيين والباحثين . علاوة علي احتوائه في كثير من الأحيان علي معلومات إضافية عن كثير من الرقصات التي جرى أداؤها –في العروض الإيطالية بصفة خاصة مع تلخيص كامل لرقصات البالية Ballets التي كانت تقدم بصورة تقليدية في نفس برنامج الحفل. كما حملت بعض الليبرتات إشارات مكتوبة تدل علي وجود "رقابة علي الأعمال الفنية" حيث جرت العادة في فرنسا وإيطاليا حتى قرابة عام ١٨٠٠ وبعد ذلك بنصف قرن أن توضع عبارة " صدر بموافقة الكنيسة تشير باستمرار الحقوق والامتيازات الملكية Royal Privileges بينما في الاغلب الأعم كانت تضاف صفحة كاملة في نهاية الليبرتو تثبت التغيرات والتنويعات النصية Textual التي تمت كدليل قاطع علي حدوثها وليصبح هدفه هو تزويد رواد دار الأوبرا بالمعلومات وظل الأمر علي هذا النحو حتى منتصف القرن التاسع عشر حيث كان رواد الأوبرا يشترون نسخة من الليبرتو من خارج المسرح أو من داخله ، بالإضافة إلي برنامج العرض حتى يتسنى لهم متابعة النص أصناء الأداء بفضل الإضاءة القوية ، وإذا لزم الأمر استعانوا بضوء الشموع قبل استخدام الكهرباء بالطبع، ومع ذلك فقد كان المطلب أو الهدف الرئيس من وراء طبع الليبرتو هو تحقيق الربح لمن قاموا بكتابته ونشره .

الإخراج الفني لطبعة الليبرتو

تاريخياً جرت العادة أن يكون حجم الليبروتو علي قدر حجم الجيب مطبوعاً علي ورق من نوعية رديئة ، ومغلف بغلاف من القماش ، فضلا عن أنه مليء بالأخطاء المطبعية ، فهو شيء مؤقت ، يتم التخلص منه بعد انتهاء العرض . ولا تزال نسخ قليلة في المتاحف تدل علي حدوث تعديلات واسعة في النص بخط يد كاتب اللبرتو أو متعهد الحفلات ، بهدف عمل نسخة منقحه للعمل الفني تقدم بعد عرض النسخة الأصلية بوقت قليل، ومن أهم تلك النسخ جميعا نسخة فيردي Verdi الخاصة بأوبرا " عايدة " Aida، ميلانو Milan عام ١٨٧١م التي سجل فيها بخط يده رسومات بيانية متقنة وتفاصيل كثيرة عن العروض. ومع نهاية القرن التاسع عشر وبدء استخدام الكهرباء في الإضاءة المسرحية تم تطوير برنامج الأوبرا وتوحيد المعايير التي تحكم الأعمال الفنية . ونتيجة لذلك تحول الليبرتو إلي شيء له وظيفة أكثر استمرارية ودواماً . أو كمصدر للمعلومات يمكن قراءته في المنزل أكثر من قراءته في المسرح قبل العرض أو بعده . وذلك بعد تنقيته وتخليصه من الكثير من محتواه الذي يرتبط بالظروف المحلية المعاصرة .

وكان أول ليبرتو ينشر في فلورنس Florence يحتوي علي عدد صفحات يتراوح ما بين ١٢ إلي ٢٠ صفحة من القطع Small Qarto ويعتبر لبرتو دافني Dafne رينوشيني Rinoccini أول لبرتو يظهر في إيطاليا. وقد عرضت هذه الأوبرا عام ١٥٩٨م علي مسرح كارنيفال Carnival ونشر هذا اللبرتو عام ١٦٠٠م وتظهر علي صفحة العنوان أسماء كل من الشاعر وراعي الحفل جاكوبو كورسي Tacopo Corsi والشخصية التي قدم الحفل علي شرفها ، وزمان ومكان النشر، واسم الناشر ويتضمن التمهيد قائمة بأسماء الشخصيات دونما ذكر لأسماء المطربين تحديداً وكانت شخصيات الأوبرا يشار إليها باستخدام ألفاظ مثل "المتحاورون" و"المتحدثون" علي التوالي وفي خاتمة اللبرتو توجد أبيات من الشعر علي سبيل المديح لكورسي Corsi راعي الحفل. وقد أصبح هذا المديح ملمحاً رئيساً من ملامح اللبرتو طيلة القرن السابع عشر منذ ظهوره لأول مرة في هذه النسخة. وكان من الأمور المعتادة

آنذاك طبع ملخص لقصة الأوبرا يروي الأحداث السابقة علي بدايتها . ومنذ ١٦٥٠م كان هذا ينقسم إلي قسمين :-

القسم الأول: ويتنازل الناحية التاريخية أو الوثائقية.

أما القسم الثاني: فهو من إبداع وابتكار المؤلف. وحتى نهاية القرن السابع عشر تقريباً كان "الملخص" يطبع في أغلب الأحيان بصورة منفصلة عن اللبرتو، وربما يكون بديلا له. وفي عام ١٦٣٨م ولمدة نصف قرن بعد ذلك التاريخ أصبح من المعتاد أن يحمل الملخص العنوان التالي "ملخص وسيناريو" مثلما فعل Manelli في أوبرا لا دليا La Delia التي كتب نصها G.Strozzi وكان من المألوف أيضاً أن تطبع رسالة أو خطاب موجه إلي القارئ يكتبها إما المؤلف الموسيقي ومتعهد الحفلات الفنية أو الناشر. وفي أحيان كثيرة يكتبها كتاب اللبرتو في غضون القرن السابع عشر. لكن أسماء المطربين لم تكن تكتب في اللبرتو حتى قرابة عام ١٧٠٠م. وغالباً ما كانت تكتب أسماؤهم مقرونة بالمناصب التي يشغلونها في البلاط ، أما بالنسبة للمطربين الخصيان Castratos فقد كانت أسماء الشهرة الخاصة بهم فقط (٥) .

الليبرتو الإيطالي في مستهل القرن الثامن عشر

تفاوتت أشكال ومضامين الكتيبات الأوبرالية - الليبرتو - طبقا للناشر ومكان العرض . ولكنها بدأت تكتب ملامح أخرى ، فضلاً عن الملامح التي أشرنا إليها آنفا ، ومن بين تلك الملامح الجديدة :

(١) تضمن الليبرتو قائمة بالمشاهد .

(٢) المعدات والمؤثرات الفنية المستخدمة .

(٣) إعلان يؤكد فيه الشاعر التزامه وإيمانه بالكنيسة الكاثوليكية ، بغض النظر عما يمكن أن يستنبط أو يستقرئ ، القارئ أو المشاهد من محتوى الأوبرا أو أداء الشخصيات .

(٤) أغاني أوبرالية انفرادية أو ألحان غنائية منفردة Areas

وهي عادة ما توضع في شكل ملحق في نهاية الليبرتو. أما المستقطعات والمحذوفات التي يتم استبعادها من العرض فكان يتم تحديدها بوضع فاصلتين مزدوجتين في الهامش للدلالة علي أن هذه الصفحات تم حذفها توخيا للإيجاز واختصاراً للوقت أو لبيان أنها تقدم بدون مصاحبة الموسيقي... وقد أتاح هذا الإجراء للقارئ أن يقرأ العمل الشعوري بأكمله ، بصرف النظر عما يقدم أثناء العرض . كما أتاح للشاعر أن يقوم بتصويب وتصحيح ما وقع من أخطاء أثناء الطبع . وبات من المألوف في النصف الأول من ذلك كتابة اسم المخرج الموسيقي ، ومصمم الأزياء . أما في النصف الثاني منه فقد بدأت كتابة اسم المنتج والناسخ وكبار العازفين في الأوركسترا ، وأسماء الجوقة والمنشدين Chorus، بل وأسماء الممثل البديل .. وفي كثير من الأوقات ، كان يتم طبع إعلانات بمواعيد العروض التي سوف تقدم خلال الموسم، والموسيقي التي سوف تصاحبها ونادراً ما كانت تزين الكتيبات الأوبرالية في هذه الحقبة الزمنية بالصور ، فيما عدا الكتيب الأوبرالي Libretto الذي قدمت بمناسبة افتتاح " مسرح فينيس Fenice Theatre في مدينة فينيس Venice عام ١٧٩٢م، واحتوى علي صور لواجهة المسرح وللمؤلف الموسيقي، والمطربين الثلاثة الأول . وفي السنوات الأولي من القرن التاسع عشر أصبح المعتاد كتابة اسم الملقن Prompter، ومخرج الإضاءة. ثم مع مطلع العشرينيات فصاعداً أصبحت أسماء فرقة الأوركسترا تكتب وكاملة .

ولما كان الرقص عنصراً هامًا من عناصر العرض حتى أواسط القرن التاسع عشر فثمة إشارات كثيرة إلي راقصات الباليه والراقصين ، ومصممى الرقصات ، كان علينا أن ننظر حتى منتصف القرن الثامن عشر لنجد في هذه الكتيبات وصفاً موجزاً عن حفلات الباليه ، والمشاركين في هذه الحفلات، وأسماؤهم ... وكان هذا الوصف يوضع في نهاية الكتيب، وفي أوقات نادرة ، كان يوضع بين فصول الأوبرا وظل هذا العرف سائداً حتى الستينات من القرن التاسع شعر ، ويعد ذلك بدأ نشر ملخصات وصفت فيه لحفلات البالية في شكل كتب صغيرة مستقلة ومنفصلة عن الليبرتو.. وقد بدأ في أوائل السبعينيات من القرن الثامن عشر .

وفي غضون القرن التاسع عشر حدثت تجديدات وتطويرات متعددة في الليبرتو الإيطالي. ففي عام ١٨١٤م ، بدأ استخدام أغلفة wrappers مطبوعة، بدلا من الأغلفة العادية المصنوعة من القماش والتي كانت تستخدم سابقاً ، وفي عام ١٨٣٠م بدأ استخدام الوجه الحقيقي للغلاف في الإعلان عن حفلات الباليه المزمع تقديمها، أو غيرها من المطبوعات الإعلانية ، كما بدأ الناشر في ذلك الوقت تقريباً

يكتب ثمن الليبرتو علي غلاف صفحة العنوان، ويبرز أسماء نجوم الممثلين من خلالها كتابتها بحروف كبيرة مميزة، وفي منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر بدأ إدخال الطباعة متعددة الألوان Polychrome Printing في كتابة الغلاف وصفحة العنوان جدير بالذكر أن الليبرتو ظل حتى الأربعينيات من القرن التاسع عشر ، ينشر بواسطة ناشر عادي ، وليس بواسطة ناشر موسيقي ، بعد حصوله علي تصريح بالنشر من المسرح المعني (٦) .

أما أول ليبرتو ألماني فكان ليبرتو دافني Dafne لشوتز Schutz عن نص لمارتن أو بيتر Martin Opitz ، بعد رينو شيني Rinuccini في عام ١٦٢٧م ويحمل هذا الليبرتو ، المكتوب علي ورق من القطع الصغيرة ، اسم المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو ، كما يتضمن قصيدة علي سبيل الإهداء لأحد كبار الشخصيات ، وقائمة بأسماء الشخصيات .

وفي النمسا كتبت الكتيبات الأوبرالية في فيينا، طليعة القرن السابع عشر علي غرار مثيلاتها في إيطاليا، حيث كانت تشير إلي أسماء الملحن الموسيقي، وعازفي الآلات، دون ذكر لأسماء المطربين أو المغنيين ، وفي أول ليبرتو أول أوبرا لها ندل Handel الذي نشر في هامبرج عام ١٧٠٤م . لم يرد به ذكر لأي أسماء علي الإطلاق ، وإنما يشير في الافتتاحية فقط إلي الرقصات والمناظر أما عن الآرياتArias فقد كانت مكتوبة بالألمانية والإيطالية. مع ترجمة ألمانية لها . وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، بدأت الكتيبات الأوبرالية تذكر أسماء الفنانين المشاركين في الأوبرا، من وقت لآخر وقد صدرت ثلاث طبعات لنص أوبرا أورفيو Orfeo لجلوك Gluck قبل عرضها الأول ، إحداها باللغة الإيطالية والفرنسية ، والثانية باللغة الإيطالية فقط ، والثالثة باللغة الألمانية فحسب ، وتشير الطبعات الثلاث إلي أسماء المطربين لا غير،أما الطبعة الأولى لأمبرا إدمينيو Idomeneo ميونخ ١٧٨١م . فبها أسماء المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو والمترجم (يعتبر هذا هو أول ليبرتو لأمبرا شهيرة لموتسارت Mozart يذكر كل هذه الأسماء) وهو يحتوي علي استغلال وقائمة بالمناظر ، وترجمة ألمانية تقابل النص . وبصفة عامة ، ورغم وجود بعض الاستثناءات ، ظل الليبرتو الألماني والنمساوي منذ عام ١٧٥٠م تقريبا فصاعداً ، يفتقر إلي المعلومات ولا يحتوي علي تقديم . بل اكتفى بالنص وقائمة بشخصيات العمل . ويعد ليبرتو Fidelio الذي أصدر في فيينا Vienna عام ١٨٥٠م مثالاً علي ذلك (٧) .

بينما كان أول عرض أوبرالي يقدم في فرنسا هو عرض أوبرا أرفيو Orfeo للوجي روسي Luigi Rossi، عن نص ف.بوتي F.Buti وقد نشر تلخيصًا بالفرنسية للأوبرا ، دون إصدار ليبرتو وربما يكون أول ليبرتو فرنسي هو النص الذي كتبه بوتي لأوبرا " حفل زواج بيليو وثيني " Le nozze di Peleo e di Theti لكارلو كابرولي Carlo Caproli باريس ١٦٥٤م وقد تضمن هذا الليبرتو نصين أحدهما بالإيطالية والأخرى بالفرنسية ، كما أنه ذكر أسماء المطربين . أما الكتيبان الأوبراليان لأول أوبرا فرنسية "انتصار الحب" Triomphe de amour Le لميشيل دي لاجوري Michel de Le Guerreوأوبرا بوموني Pomone واللتين قدمتا في افتتاح دار أوبرا باريس ParisOpera، فقد نشرا في نهاية عام ١٦٥٤م ، وعام ١٦٧١م علي التوالي وفي نفس العام ، أي عام ١٦٥٤م نشرت أول ترجمة إنجليزية لهذه الأوبرا في لندن تحت عنوان " حفل زواج بيليوس وثيتيس lvuptialsof Peleus and Thetis وربما يكون هذا هو أول لبرتو ينشر في إنجلترا ، رغم عدم تقديم العرض الأوبرالي آنذاك ... وفي عام ١٦٧٢م قدمت أول أوبرا من تأليف لولي Lully وكانت الطبعات الأصلية للكتيبات الأوبرالية الخاصة بهذه الأوبرا مطبوعة علي ورق من القطع الصغيرة ، وتحتوي كثير من الطبعات كانت تورد أسماء المطربين والراقصين ، وفي كثير من الأحيان ، تورد أيضًا أسماء عازفي الآلات الرئيسة قبل الافتتاحية ، وقبل الفصل الأول. ومن وقت لآخر كانت هذه الطبعات تدخل مزيداً من الأسماء في بعض الأماكن داخل النص ذاته ، وكانت دار أوبرا باريس Paris Opera تطبع الليبرتو ، طوال القرن الثامن عشر ، علي ورق من الحجم الصغير ، أما غيرها من دور الأوبرا الهزلية) Ballad Opera وهي أوبرا تحتوي علي حوار بجانب الأغاني الخفيفة) فقد كانت موسيقى الأغاني المنفردة . أبيات الشعر الغنائي تطبع داخل النص الأوبرالي، أو في شكل ملحق يوضع في نهاية الليبرتو وقد واصل الناشرون استخدام هذا الأسلوب في الطباعة خاصة الناشر دوشسني Duchesne منذ عام ١٧٣٠م حتى عام ١٧٧٠م (٨) .

وفي مستهل القرن الثامن عشر في إنجلترا : تغير شكل باعة الكتب المعتاد ، فأصبح الكتاب أصغر حجماً وورق الطباعة من القطع الصغير أو المتوسط مع بيان أسماء الملحن الموسيقي، وكتاب الليبرتو، والراقصين، مع مقدمة أو إهداء.

وفي عام ١٧٢٨م، صدر ليبرتو "أوبرا الشحاذ" The Beggars Opera في طبعتين من الحجم المتوسط، إحداهما تتضمن ملحقاً به أبيات الغناء الذي يشدو به المطرب في أداء منفرد . والأخرى بمدونة الافتتاحية الموسيقية overture واشتملت التجديدات التي طرأت علي الليبرتو في القرن الثامن عشر وضع صورة علي الغلاف لأحد المطربين أو لمشهد من الحفل. كما تم طبع ملخص باللغة الإنجليزية للكتيب الأوبرالي، مع حذف الحوار، في بعض الأحيان إذا كانت الأوبرا من تأليف مؤلف إنجليزي. ومن بداية الأربعينيات من القرن التاسع عشر، اشتملت الكتيبات الأوبرالية لمسرح كوفينت جاردن Covent Garden علي قائمة كاملة بأسماء فرقة الأوركسترا، وقائد الفرقة وفي منتصف القرن التاسع عشر، نشرت "دار دافيدسون "Davison سلسلة من " الكتيبات الأوبرالية الموسيقية" "تجمع بين النص الأصلي، والنص الإنجليزي، في عمود مطبوع مزدوج، والمدونة الموسيقية للألحان الغنائية المنفردة تتناثر بين السطور.

وأصبح هذا الأمر تقليداً متبعاً في كثير من الأوقات حتى أن بعض الكتيبات الأوبرالية كانت تتضمن أيضاً مقدمات إضافية، تعلق علي تاريخ الأوبرا وعدد العروض السابقة وأسماء المثلين. ومع بداية الستينيات من القرن التاسع عشر، أصبح من المألوف أن تظهر إعلانات عن بضائع وخدمات مختلفة علي غلاف الكتيب وعلي صفحات عديدة من الليبرتو ذاته.

وفي القرن العشرين اصبح الكتيب الأوبرالي أكثر ارتباطاً بالناشرين وشركات التسجيل أكثر منه بدور الأوبرا، علي الرغم من أنه من آنٍ لآخر كانت تقوم بعض دور الأوبرا بتضمين برنامجها النص الكامل للأوبرا مشفوعاً بترجمة إلي الإنجليزية مطبوعة علي ورق أفضل وبين دفتي غلاف أكثر سمكاً وقوة. أما الكتيب فكان يحتوي بالإضافة إلي النص وعلي المعلومات المألوفة مثل العنوان وحقوق النشر وأسماء الشخصيات وعدد المشاهد ومكان وتاريخ العرض الأول. وفي بعض الأوقات يتضمن أيضًا مقدمة وتلخيصاً للعمل، وإعلانات عن الإصدارات الأخرى. وقد تزايد الإهتمام مؤخراً بالليبرتو ليس كنص فقط، ولكن باعتباره بمثابة دليل وثائقي يسجل تطور تاريخ الأوبرا وجوانبها الفنية المختلفة. مما ألهم البعض في الولايات المتحدا؛ في السنوات الأخيرة بالنهوض بمشروع ببليوجرافيا ضخم لفهرسه المراجع عرف باسم " مشروع الولايات المتحدة لليبرتو " RISM علي سبيل الاختصار (٩).

إشكالية الليبرتو

جدالية الاختلاف والتوافق بين النص الأدبي والنص الموسيقي

" كان من ثمار الأبحاث الحديثة ، والتجارب العلمية ، وإصدار المواد العلمية الأولية في مجال الأوبرا واكتساب الخبرة ونفاذ البصيرة ؛ ذلك الجدل الدائم والمتكرر بين أنصار الأوبرا العددية (١٠) " وأولئك الذين يريدون للأوبرا أن تحذو حذو الدراما في استمرارية تطورها والتزامها بوحدات الزمان والمكان والحدث . وقد أدى كلا المذهبين إلي إنتاج أعمال فنية رائعة وتزايد الإدراك بأن الجدل الساذج حول أهمية المدرسة الطبيعية في الموسيقي لا مكان له في هذه المناقشة فقد كانت الإجراءات التي يتبعها مونتيفيردي Monteverdi أو جلوك Gluck أو فاجنر Wagner تعتمد علي التقاليد المتطورة، المتفق والمتعارف عليها ، والمفهومة ضمنياً أو صراحة بين المسرح والجمهور ، تماما كما كان يفعل هاندل Handel أو موتسارت Mozart، أو فيردي Verdi 0 إذ ليس من الأهمية في شيء أن تنحو المدرسة الطبيعية Naturalism نحو محاكاة الواقع حرفياً Verisimilitude ، أو نحو ابتداع شكل ساذج غث من أشكال الفن يطابق ويماثل الحياة، وإنما المهم هو " الواقعية التعبيرية " جنبًا إلي جنب مع القدرة علي إعادة خلق جانب ما أو وجه ما، من جوانب ووجوه التجربة الإنسانية، وبتكثيفها علي نحو يمنحها صفة الخلود والدوام وفوق كل هذا أن نجد المعادل الفني الذي يجعل المشاعر والعواطف الإنسانية تبدو صادقة من وجهة نظر الجمهور وبطرقٍ كثيرة مختلفة ورغم أن هذه الجدلية قد تبدو الآن وكأنها شيئا مفتعلاً ومصطنعاً إلا أنها قد ألقت بظلالها اللونية علي جماليات الأوبرا Aesthetics ومذاهبها وأثّرت في بناء الليبرتو، والتنظير الذي يطرحه مؤلفو الليبرتو فإذا تصورنا أننا سوف نكتب الليبرتو كما نكتب العمل المسرحي، فلا بد أن نكتبه نثراً، كما يحدث غالياً في الأعمال المسرحية، ومن ثم فأن تطور الحدث الدرامي لن يسمح لنا بسهولة بإدخال الموسيقي التي تسهم في زيادة التوتر الدرامي أو التقليل منه وتنقلها بألوانها اللحنية من إحساس معين إلي نقيضه(١١).

علاوة علي تلك الإنجازات، واصلت "الأوبرا العددية" الإيطالية استخدام أسلوبها المميز في أن تروى قصة درامية من خلال سلمين موسيقيين مختلفين من حيث الزمن الذي يستغرقه كل منهما، الأول سريع طبيعي غير محكم الاتصال، منغم الإلقاء حسب ما يتطلب الحدث والثاني يعبر عن " الزمن



السيكولوجي " Psychological Time عندما تتطلب الحالة الشعورية أو الذهنية التوسع في الألحان الغنائية الحزينة والجمل الموسيقية المتوازنة وقد أكدت رائعة سترافينسكي Stravinsky في عام ١٩٥١م المسماة " تقدم الفاسق " Progress The Rakes هذا التقليد. وقد أعد لها الليبرتو و.هـ.أودين w.h.Auden وتشستر كالمان Chester Kallman وجدير بالملاحظة أن الجماهير في السنوات الأخيرة قد دأبت علي استيعاب وفهم تقاليد الأوبرا الإيطالية في مرحلة ما قبل جلوك Gluck، وبخاصة أوبرا هاندل Handel التي تتألف في معظمها من الأغاني الأوبرالية، والألحان المنفردة ، والإلقاء المنغم الملحن ولم تكن المسألة مجرد القبول بلونين مختلفين من الأداء الموسيقي للزمن الدرامي ، بل كانت هناك أيضًا مسأله تقديم الشخصيات فالشخصيات عند فاجنر شخصيات متكاملة بعيدة الأغوار مثل شخصيات شكسبير أما شخصيات هاندل Handelفهي شخصيات تحليلية Analyticalتستكشف حالة شعورية واحدة في كل مرحلة من المراحل وإذا عاودنا الرجوع إلي تاريخ النقد الأوبرالي ، فسوف نجد أن الجدل الطويل الذي دار حول اعتبار الأوبرا والليبرتو المصاحب لها عملاً دراميًا كان في جوهره حواراً بين تقليدين فنيين ناجحين وقابلين للتطبيق ، رغم ان أنصار كل منهما كانوا يعتقدون أن تقليدهم الفني هو الأكثر طبيعية وسلاسة (١٢)

ولقد كانت " الأوبرا العددية " Number Opera بمثابة الأرض البكر التي تطورت وارتقت علي يد فيردي والشاعر بويتو Boito مؤلف الليبرتات الشهير ، خاصة في مسرحية عطيل Othello، حيث تحول الإلقاء المنغم الملحن إلي غناء، فكلما كانت الوحدة الأوبرالية قصيرة علي نحو معقول فكلما ازدادت قدرة الجمهور علي متابعتها وقد حظى هذا اللون من ألوان الأوبرا بقدر كبير من النجاح الشعبي خاصة أعمال بوشيني Puccini،وبريتين Britten وسترافينسكي Stravinsky "وقد أدت محاولات تطوير الدراما الأوبرالية المستمرة إلي إغفال كتاب الليبرتو ، والمؤلفون الموسيقيون للإمكانيات الكبيرة التي توفرها الألسبة stylization الموسيقية للكاتب الدرامي من ناحية وللمؤلف الموسيقي من ناحية ثانية . وكانت ثمرة ذلك فى أغلب الأحيان تحول العمل الدرامي إلي نوع من الإلقاء المغني المتواصل بمصاحبة فرقة أوركسترالية ضخمة وقد كان فاجنر R.WAGNER يري أن التيمات الموسيقية Musical Themes الفكرة الموسيقية أو الموضوع الرئيس أو الخلية اللحنية التي تبني علي أساسها المقطوعة الموسيقية والتي تتبعها أخرى وأفكار ثانوية يجب أن تنتقل إلي خشبة المسرح، من وقت لآخر وإلا تظل حبيسة فى غرفة الأوركسترا غير أن سواه من المؤلفين الموسيقيين ظلوا يخشون الخروج بالأوركسترا من غرفتها في مؤخرة المسرح ، وحافظوا علي الإيقاع الغنائي الذي يؤديه الممثلون . ومما يثير الإحساس بالدهشة والاستغراب أن الأوبرا العددية التي وجد فيها المؤلف الموسيقي والكاتب الدرامي حلاً ناجحاً للكثير من مشاكلهم ، وقد استبعدت الآن من مكان الصدارة التى أحتلته طويلاً ، وانتقلت إلي مجال الأوبريت Operetta والمعزوفات الموسيقية (لغوياً الأوبريت تصغير الأوبرا ، أوبرا صغيرة ، موسيقياً مسرحية غنائية خفيفة فكاهية ، بعض أجزائها غنائية ، والبعض الآخر حواراً عادياً دون تلحين يتخللها الرقص والاستعراضات) (١٣)

وقد تسببت هذه الجدلية في انقسام المؤلفين الموسيقيين الكبار إلي مدرستين وطغت علي كل التقاليد الأوبرالية الأخرى، وعلي المسرح الموسيقي وقد أسهم أدباء بارزون آخرون إسهامات قيمة في تلك الجدلية الأوبرالية وكتبت شخصيات من صفوة المجتمع الليبرتو الأوبرالي ، ومع هذا ظل دارسو الليبرتو، خاصة من يتحدث الإنجليزية منهم ، حتى وقت قريب، يعتقدون أن الليبرتو غير جدير بأن يكتب عنه أحد . وبالتالي أصبح هذا هو الاتجاه المسبق لأي ناقد يتصدى للكتابة عنه . مما نجم عنه أخطاء في الحكم والتقويم وفساد في الفكر والرأي ومن العوامل الأخرى تضافرت لتجعل الحاجة ملحة لإعادة النظر في الليبرتو ، وهي عوامل لا علاقة لها بالموسيقي أنه من بداية تاريخ الأوبرا ، أن من كانوا يكتبون عن الأوبرا وهم الأدباء بصفة عامة لم يكن بينهم من يستطيع أن يرجع إلي المدونة الموسيقية SCORE وهذا أمر لابد من التأكيد عليه بالإضافة إلي ذلك، فنادراً ما كانت الأعمال الأوبرالية تنشر كاملة وبالتالي لم يكن الناقد ليجد أمامه سوى الليبروتو ليعمل انطلاقا منه . كما أنه لم يكن أيضاً يتعرض بالنقد والمناقشة للعرض الفعلي للأوبرا بدراسات أو مقالات نقدية تحليلية بالمعني الحديث للنقد الأوبرالي الموسيقى operatic performance musical لأن ذلك المعنى لم يكن موجوداً في ذلك الوقت . لذا فليس من الغريب أو المثير للدهشة أن يكون مجرد ظهور كلمات علي صفحة مطبوعة أمر بالغ الأهمية في حد ذاته (وربما يفسر هذا عدم إمكانية مناقشة المادة التي دأب عليها المؤلف الموسيقي وهي تكرار الأغاني المنفردة في الأوبرا

مرات كثيرة حتى بداية القرن التاسع عشر) والسبب ببساطة هو أن عدد مرات تكرار هذه الكلمات لم يكن يرد في نص الليبرتو وبالمناسبة فقد كانت تلك المادة موضع ترحيب من الكاتب المسرحي النمساوي جريليلرزر GRILPARZER وموضع سخط من الأديب تينيسون TENNYSO بينما تجنبها ريتشارد فاجنر R.Wagner في أوبراته من خلال استخدامه أو لجوئه إلي كلمات بديلة تحمل نفس المعني ... لكن الخلاصة أنه وحتى يومنا هذا ، لا يستطيع أحد أن يؤكد أولوية حقوق الأذن في السماع علي حقوق العين في الرؤية (١٤) .

وفي الستينيات من القرن السابع عشر عندما بدأ يتضاءل الفصل الرسمي بين الليبرتو والموسيقي ويصبح أقل تحديداً ووضوحاً أزداد دور الموسيقي أهمية في التعبير عن سير الأحداث الدامية وراح الشاعر والمؤلف الموسيقي يتعاونان معاً في وضع خطة العمل الأوبرالي ، كشركاء علي قدم المساواة، رغم أن كلمات النص الأوبرالي لم تكن تعبر بجلاء في كل الأوقات عن ذلك التعاون المشترك ولم يكن مؤلف الليبرتو يدرك آنذاك أنه يوشك أن يفقد مسؤوليته الكاملة عن تنظيم العمل الذي بين يديه. ففي أوبرا "أورفيوس في يوروديس" ORFEO DE EURIDCE في الفصل الثاني لم يكن مؤلف الليبرتو يعرف أن جلوك GLUCK المؤلف الموسيقي سوف يقدم الجمل الموسيقية المنغمة كرباعيات غنائية منفردة بمصاحبة آلة OBOE كذلك فأن التقاسيم الموسيقية البديعة التي قدمها موتزارت في الحركة الختامية الطويلة في الفصل الثاني من أوبرا " زواج فيجارو " لم تتوافق تماماً مع الوزن أو القافية لشعر دابونتي de Ponte، خاصة في الحركة السيمفونية النشطة المرحة السريعة ALLEGRO التي تصاحب الكونت Count وهو يطارد شيروبينو Cherubino في الصوان أو الدولاب ، والحركة السيمفونية البطيئة المعتدلة Andante التي تصاحب أنطونيو عندما يظهر الأوراق التي سقطت من الخادم أثناء هروبه ومن الأمثلة البارزة أيضًا علي ذلك الحركة السيمفونية الرفيعة التي ترافق الكونت وهو يطلب من زوجته الصفح في نهاية الفصل الرابع يقول النص الأوبرالي

- الكونت (في نغمة ضارعة) : معذرة وصفحاً أيتها الكونتيسة
- الكونتيسة : أنا متصلبة الرأي أو عنيدة

Piu docile io sons
E dico di si

الكورس : آه .. إن ذلك سوف يغمرنا جميعا بالسعادة

Ah ! Tutti contenti (15)

Saremo cosi

كما يوجد في النص إرشادات مسرحية تقول كلمة "نعم" " SI الإيطالية يجب أن تغني بنغمة رجولية خشنة Masculine tone ، لكن الكونت لا يفعل ذلك وإنما يكرر كلمة " صفح " بنفس الإيقاع الذي وضعه المؤلف الأوبرالي ولا شك أن تلك الفكرة -فكرة التقابل اللحني التي تفتق عنها ذهن الرسالة التي تحاول نقلها للجمهور - قد نجح فيها موزارت لكي ينجح في عمل برفضه أن يطيل نغمات الحركة السيمفونية السريعة ؛ أو أن يجعل بها لحظات سكوت كما طلب مؤلف الكتيب الأوبرالي دابونتي Daponte ولم يضحك الجمهور كما توقع مؤلف النص عندما انطلق الكونت الغيور يطارد ويخرج أربعة أشخاص أحداهما تلو الآخر من خزانة الملابس حيث كان يعتقد أن زوجته تختبئ أيضا بداخله وفي أحد عروض تلك المسرحية التي كتبها بومارشيه Beaumarchais يتحول هذا المشهد إلي مشهد صاخب طويل للتعبير عن مدى ارتباك الكونت حتى اخر لحظة ولكن موتسارت لم يسمح بوجود لحظات سكوت وتوقف الموسيقى أو حتى تراجع وبطء في الأداء عندما تخرج الكونتيسة نفسها من صوان الملابس المقابل للذي كان الكونت يبحث بداخله عنها (رغم أن الكثير من قادة الفرق الموسيقية يفعلون ذلك) ولا يستطيع المرء أن يتوقع وجود أي شئ من هذا القبيل في النص الأوبرالي وبعبارة أدق في كلمات الليبرتو وقياساً علي ما تقدم يجب أن نقرأ كل المعالجات النقدية للنص الأوبرالي ليس علي أنه نص أدبي وليس معني هذا القول بأن نقد لغة النص الأوبرالي ليس في موضعه الصحيح بالضرورة إذ أنه منذ بداية القرن السابع عشر طالب النقاد بأن تكون لغة الليبرتو متسمة بالإيجاز والبساطة حيث إن القالب الموسيقى وصعوبة حفظ الجملة الطويلة أو تمييز مفرداتها تعتبر من الأمور التي يجب وضعها في الاعتبار وفي نفس الوقت الذي يطالب فيه بأن يكون التعبير الأدبي المستخدم في الليبرتو متسما بالإيجاز الشديد فيجب ألا يكون ذلك سبباً في وضع الجمهور في حالة ارتباك وليس لعدم فهمه الكامل لقصة الأوبرا وحبكتها والدوافع التي تحرك شخصياتها (١٦)

ومن السهل أن يذهب الجمهور إلي الأوبرا يحدوه أمل زائف في أن يستمتع بسماع لغة جميلة ثرية ، ولا شك أن اللغة الجميلة لها موسيقاها الخاصة بها التي قد تفسدها مصاحبة موسيقي خارجية لها ، كما حدث مع أبيات الشعر المرسل BLANK VERSE التي نجدها في مسرحية " حلم منتصف

ليلة صيف " لشكسبير والشعر الغنائي الذي لا يحتاج إلي موسيقي خارجية وفيما عدا ذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون أنجح الأعمال الأوبرالية المأخوذة عن شكسبير ، هي تلك التي كتبت لها نصوص أوبرالية – ليبرتو – بلغة أجنبية حديثة واضحة لإذاعة قادرة علي نقل فكر شكسبير وقد تعرضت ترجمة النصوص الأوبرالية الإيطالية إلي الإنجليزية إلي الكثير من النقد الأدبي اللاذع من قبل النقاد الإنجليز أنفسهم ، لأن مترجم الليبرتو لم يستطع أن يجد في الإنجليزية مرادفات دقيقة للتفعيلة الشعرية في الإيطالية المؤلفة من مقطع طويل ، يتبعه مقطع قصير TROPHIC لأن اللغة الإنجليزية بطبيعتها تميل إلي التفعيلة الشعرية الإنجليزية المؤلفة من مقطعتين أولهما: غير منبور ، وثانيهما: منبور IAMBIC، مما سبب الكثير من المشاكل في ترجمة صيغ الأفعال فاستخدم المترجم الإنجليزي/ مثلا صيغة المستقبل بدلاً من المضارع أو الضمير الذي يعود علي الفاعل من الضمير الذي يعود علي المفعول (١٧)

أولوية الموسيقي *PRIMA LA MUSIC*

يجب ألا نفترض أن الكلمات بالضرورة تسبق الموسيقى دائما أنها تلهم المؤلف الموسيقى بالخلفية الموسيقية المناسبة، أو أن الشاعر، بوجه خاص يطلق له العنان في كتابة الأغاني والقصائد الأوبرالية كما لو كان يكتب الشعر من أجل الشعر من اجل الشعر ذاته فمنذ أقدم العصور نجد أن ثمة أعراف وتقاليد تحكم اختيار الوزن والقافية والقالب الشعري الملائم للأغاني الأوبرالية المنفردة، فبيت الشعر الذي تتألف كلماته من عشرة مقاطعDECASILABI يعبر عن العاطفة المشبوبة مثل الأبيات التي يرددها شيروبينوCHERUBINOفي زواج فيجارو كما أنه يصلح أيضا في التعبير عنه المناقشة حامية الوطيس والساخنة (الفصل الثاني من زواج فيجارو) أما أبيات الشعر التي تنتهي بثلاثة مقاطع، وربما مقطعان غير منبورينUNSTRESSEDفأنها تتناسب مع الشخصيات الكوميدية أو ذات الأصول الريفية ويحدد البناء الموسيقي من ناحية أخرى الشكل الغنائي للقصائد أو الأغاني الأوبرالية الانفرادية(١٨)المعالجة الأوبرالية للنص الدرامي في أوبرا زواج فيجارو.

أولا : زواج فيجارو في النص المسرحي الأصلي

في عام ١٧٨٤م اصدر الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه ١٧٣٢ – ١٧٩٩ مسرحيته زواج فيجارو أو الجزء الثاني من ثلاثيته التي بدأت بحلاق أشبيلية وانتهت بالأم المذنبة وهي عبارة عن ملهاة نثرية ، مؤلفة من خمسة فصول، تستقي أحداثها من الحياة اليومية وفيها نقد لاذع لانحرافات النبلاء الأخلاقية وسلطتهم المطلقة علي من يعملون لديهم ، بما في ذلك حق التمتع بزوجاتهم، حيث يروي النص قصة دفاع رئيس الخدم فيجارو عن محبوبته من تحرشات النبيل الذي يعملان عنده . وبسبب جرأة المسرحية ومضمونها الثوري خضعت للرقابة، ومنعها الملك لويس السادس عشر شخصياً، وأمر يسجن مؤلفها، ومع ذلك ظلت تقدم في الصالونات حتى سمح بعرضها رسمياً ، فلاقت نجاحاً كبيراً ، وحملت الشهرة لكاتبها ثم لموزارت عندما قام بتحويلها إلي أوبرا كتب لها الخلود (٢٠)

تبدأ تفاصيل النص المسرحي بعد سنوات عدة من زواج الكونت الإسباني ألمافيفا من الكونتيسه روزينا رغم معارضة الطبيب بارتولو الذي كان يرغب في الزواج منها ، ويحقد علي فيجارو حقداً كبيراً كونه ساعد وشارك الكونت في خطفها ، وهي الأحداث التي سردها الجزء الأول من الثلاثية تحت عنوان حلاق أشبيلية ، بينما يتحول الكونت العاشق الرومانسي في هذا الجزء إلي رجل ماكر ومتعجرف ومخادع ، يحاول الحصول علي خادمته سوزانا خطيبة فيجارو ويحوك ما بوسعه من المكائد لتأجيل زفافهما قدر المستطاع من أجل تحقيق مأربه في المقابل يحاول الشاب الذكي فيجارو بكل الطرق أن يمنع النبيل الإسباني من المساس بخطيبته ، فمرة يخدعه ، وأخرى يخبر الكونتيسة بخيانة زوجها لها ، وثالثة يعمل علي إفشال مخطط الكونت لتزوجيه من مارسيلينا ، المرأة التي تكبره سناً، والتي سبق لفيجارو أن استدان منها مبلغاً من المال ، لكن الجميع يكتشفون في نهاية المطاف أن مارسيلينا هي أم فيجارو، وأن بارتولو أباه . ومن أجل كشف نيات الكونت تقوم سوزانا بمواعدته ليلاً في الحديقة ، بعد أن تتفق مع الكونتيسة أن تتبادلا الثياب ، وتذهب عوضاً عنها إلي الموعد متنكرة في زي الخدم ، حيث تنطلي له ، ويفتضح أمر خداعه وخيانته .

والمسرحية مكونة من خمسة فصول موزعة بنائيا متفق الأركان. والحقيقة أن بومارشيه مؤلفها اراد أن يثبت أن مسرحيته من النوع الأخلاقي وأنه لا ينتقد فيها الطبقات الحاكمة. لذلك فهو يقدم المسرحية باعتبار أن بطلها هو الكونت

المافيا . ولكن من المستحيل عمليا أن نجعل جميع شخوص المسرحية الآخرين يدورون في فلك الكونت حيث المعروف هو أن بطل المسرحية ومحركها هو فيجارو وهذا واضح كل الوضوح والفعل الأساسي يحدده عنوان المسرحية ولدينا أربع عشرة شخصية رئيسة وثلاث فقط ثانوية والملاحظ أن فيجارو وسوزانا ينويان الزواج إما بقية الشخوص المهمين فهم بين معين علي هذا الزواج ومانع له . وجميع تصرفاتهم تمثل جملة من الأحداث الثانوية التي تؤثر علي الفعل الأساسي مما يؤكد أن الفعل الدرامي في المسرحية موحد (٢١)

ثانيا: معالجة زواج فيجارو في الليبرتو الأوبرالي

تحت نفس العنوان تم عرض الأوبرا للمرة الأولي في الأول من مايو عام ١٧٨٦م علي مسرح البلاط الإمبراطوري والملكي بفيينا ، حيث سطر العبقري موتسارت أول فصل في تاريخ الأوبرا الهزلية opera puffa (٢٣) حيث أعدها للأوبرا – أي كتب الليبرتو والأشعار الغنائية باللغة الإيطالية –الأديب والشاعر الإيطالي Lorenzo De Ponte 1749 – 1738 م نظراً لانتشار أسلوب الغناء الأوبرالي الإيطالي في أوروبا في ذلك الوقت ، والجمال وحلاوة الغناء باللغة الإيطالية. وتتميز هذه الأوبرا بروح الدعابة والمرح ، التي تختتم بالنهاية السعيدة، وتمثل أوبرا زواج فيجارو واحدة من أعظم أعمال موزارت التي تعكس خليطاً رائعاً من إنتاج أوبرا جيدة لاحتفاظها بالحبكة الدرامية المتقنة والشعر البديع والموسيقى الرفيعة .

حتى أنها قلبت كل موازين الأوبرا المعاصرة وذلك بسبب إتقان غير مسبوق في مزج الكلمات باللحن وتطويعها للموسيقي بشكل جديد تماماً علي الأوبرا في ذلك الوقت تلعب الموسيقى دوراً رئيساً في الأوبرا : حيث إن المشاهد والمستمع يشعر وكأنها تساند الحركة وتتغلغل في النص ، وتبرز الشخصيات وتجعلنا نستمع لغير المنطوق من إحساس وكلمات بشكل لم نره في مشهد لحنى في أي أوبرا من قبل

ومنذ عرض زواج فيجارو الأول فقد اعتبر النص الأوبرالي –الذي صاغه الشاعر الإيطالي لورانزو دابونتي – قمة في فن الكتابة الأوبرالية حيث قام بتحويل مسرحية من خمسة فصول إلي أوبرا واضعاً في اعتباره مجموعة الاختلافات التي تمثل الفارق بين الأوبرا المكتوبة والنص المسرحي الذي كتبه مؤلفه الأصلي بومارشيه بطريقة كوميدية . وذلك بتحويله المسرحية المكونة من خمسة فصول إلي عمل أوبرالي من أربعة فصول فقط . مع الاحتفاظ بقيمة الدراما الأصلية جنباً إلي جنب مع القيمة الموسيقية ؛ رغم ما قام به من حذف أجزاء كثيرة من النص بعضها تفادياً للإساءة للعامل النمساوي في ذلك الوقت . وهي عبارة عن كل فقرة تعبر عن مشاعر ثورية أو سياسية مع العلم بأن بومارشيه في النص الأصلي لمسرحيته كان يورد في ثناياه بعض الملاحظات من قبيل فاتح الشهية للجمهور الذي يشاركه الرأي من خلال استعراضات مليئة بالانتقادات اللاذعة للنظام السياسي والتي قد استهل بها حياته الفنية. وقد شملت هذه الاستعراضات حالة المجتمع الفرنسي بأكمله بدءاً من رأس الدولة وهو الملك مع العلم أن أكثر هجوم بومارشيه علي طبقة النبلاء ينصب في المسرحية علي تلطفهم بالنساء وتغزلهن بهن عن محاولة استغلال قانون جائر من قوانين العصور الوسطى حيث إن بومارشيه لا يهاجم طبقة النبلاء بعامه وإنما يتناول نقده حالات خاصة من بينهم كحالة الكونت المجنون بالنساء (٢٣)

وفي عملية التحويل هذه من دراما إلي ليبرتو للأوبرا ؛ اضطر دابونتي أن يختصر السبع عشرة شخصية في المسرحية إلي إحدى عشرة فقط في الليبرتو تجنباً للاصطدام المتكرر بين الشخصيات الارستقراطية والشخصيات الثانوية التي تمثل الطبقة الدنيا مكتفيا بشخصية البطل فيجارو ومعاونيه ليقوموا بمهمة ذلك الاصطدام بدون أي تغيير . كما أنه قد احتفظ بأسلوب حل الصراع بين الأطراف المتصارعة في الخلاف القائم بين السيد وخادمه من خلال روح السخرية والدعابة والمرح وسرعة تسلسل الأحداث والحيوية الجارفة التي ميزت المسرحية عند معالجتها . ومن أهم الشخصيات التي حذفت بازيل مدرس موسيقى للكونتيس وأيضا حاجب المحكمة وجريب سوليل ذلك الراعي الشاب. كما تغاضى عن الرسول بيدربيبل جمعهم في كنف شخص الجمهور أو فرقة من الفرق ؛ بحيث يمكننا أن نجمل تلك التغييرات التي تمت في عملية التحويل من جنس أدبي – هو الدراما– إلي جنس موسيقي أوبرالي في التالي:

أولا : القصة في الأوبرا قد أصبحت أكثر حبكة وأشد تركيزاً حول الشخصيات الأربع الأساسية وهي الكونت وفيجارو وسوزانا والكونتيسه الذين اصبحوا ملتحين بطابع من الموسيقية ذات الفرصة الكاملة للتعبير في وجود بهجة إنسانية واضحة

تليق بالكوميديا الموسيقية. الأمر الذي جعلها إلهاماً وأقل جدية من مسرحية بومارشيه الأصلية .

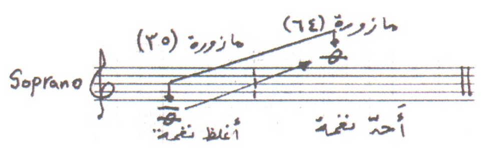
ثانيا : إنه في الليبرتو قد تم تكثيف الدرامية أو البناء الخارجي للنص المسرحي بضغطه إلي أربعة فصول بدلاً من خمسة . حيث إن الفصل الأول للثالث تم الاحتفاظ بماهية الأحداث ودقة تسلسلها مع التأكيد التام علي تفادجي الأجزاء الحوارية بين جموع الشخصيات في هذه الفصول التي لا تحفل بأي عنصر صوري أو سياسي يذكر من خلال الحوار. مع ضم الفصل الرابع إلي الخامس لأن محتويات الفصل الرابع في المسرحية هي عبارة عن مناجاة لطيفه بين فيجارو وخطيبته سوزانا مع الإعداد لحفل زفافهما .

وفي أثناء ذلك تقرر كلا من سوزانا وفيجارو إلي جانب الكونتيسة تدبير خطة رادعة للكونت تبعده عن الاختلاء والانفراد بسوزانا ومن أجل إنجاح ذلك كان لا بد أن تتضمن الخطة عدة مراحل متتالية تبدأ منذ نهاية الفصل الرابع وحتى التنفيذ في نصف الفصل الخامس ختاماً بنهاية الفصل ومن أجل اختزال معظم الأجزاء في الفصل الرابع والتي كان يرى فيها دابونتي ضرباً من الملل همد إلي ضم الفصلين مع الاحتفاظ بالمعنى والمضمون الذي رمي إليه في نهاية الفصل الخامس وبذلك نجح لورانز دابونتي في أن يحقق رؤية فنية خالصة المعاني وملخصه في نفس الوقت لمسرحية من شأنها أن تنبض بالحياة مروراً بمجموعة من الأحداث الرئيسة التي تم تقليصها في بناء فني متكامل في أوبرا موتوزارت التي كتب لها الخلود .

التحليل الموسيقى الغنائي لآريا تعال يا حبيبي

" تعال يا حبيبي " Giunse alfina momento آريا بديعة مدتها حوالي أربع دقائق وهي رقم ١٨ ، في ترتيب آريات أوبرا " زواج فيجارو " للمؤلف النمساوي " ولفجانج أماديوس موتسارت " Wolfgang Amadeus Mozar ١٧٥٦ -١٧٩١، الذي ألف موسيقاها عام ١٧٨٦ . وفي بدايتها تغنى آريا بطلة الأوبرا سوزانا " Susanna بعد ريستاتيف محبوبها فيجارو ، في بداية الفصل الرابع . وفيما يلي تفاصيل التحليل الغنائي للآريا

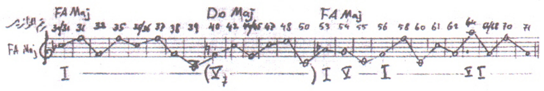
(١) الطبقة الصوتية Voice Type



نموذج رقم (١)

سبرانو خفيف ، عاطفي وغنائي lyric، يميل إلي اللون الصوتي الفاتح

(٢) التونالية الرنيسة Tonality



نموذج رقم (٢)

في سلم فا الكبير ، مكتوبة في جزئين

(أ) الجزء الأول Allegro vivace يبدأ في سلم الدرجة الخامسة سلم "دو" الكبير يستمر حتى مازورة (١٢) يتحول إلي السلم المناسب "لا" الصغير بين مازورتي (١٢-١٧) وينتهي إلي السلم الرئيس "فا" الكبير في مازورة (٢٤) .

(ب)الجزء الثاني Andante في السلم الرئيسي "فا" الكبير مع وجود تحويلي إلي سلم الدرجة الخامسة القريب "دو" الكبير، بين مازورتي (٤٠-٥٠)

(٣) المساحة الصوتية لصوت السبرانو Range



نموذج رقم (٣)

المقصود بالمساحة الصوتية هو النطاق الصوتي الموجود بين أغلظ نغمة واحدة نغمة في مجمل الخط اللحني للآريا . والمساحة الصوتية هنا هي مساحة أو كتافين ، تقع بين أغلظ نغمة وهي نغمة (لا ٣) تحت نغمة "دو" الوسطى في مازورة (٣٥)، واحد نغمة هي نغمة (لا5) في مازورة (٦٤) .

(٤) سير اللحن الغنائي ومناطق الذروة Melody Line and Clima



نموذج رقم (٤)

المقصود بسير اللحن هو تتبع اتجاهات اللحن الغنائي صعوداً وهبوطاً ، في العبارات الموسيقية ومقارنة تلك الاتجاهات ببعضها البعض ، متضمنا نوع الأبعاد والقفزات الموسيقية المستخدمة في بناء منحنى الخط الغنائي ، أما مناطق الذروة فهي أعلي نقاط يصل إليها اللحن في مجمل ألحان الآريا والمثال التالي يوضح الهيكل العظمي لمنحنى الخط الغنائي في مجمل الجزء الثاني من الآريا نجد النغمات المستخدمة لا تخرج عن نغمات الدرجتين الأولي (I) والخامسة (V) لسلمي (فا) ودو ، أما مناطق الذروة فهي تصل إلي نغمة أساس السلم (فا) في موازير (٣١-٣٥-٣٧-٥٨-٧٠) كما تصل إلي أعلي نقطة نغمة (لا) في مازورة (٦٤)

عبارات اللحن الغنائي -تبدا غالباً -في هذه الآريا صاعدة ثم تهبط (ويتكرر ذلك مرتين) وتنتهي هبوطاً قادمة من الصعود ومجمل العبارات هو صاعد / هابط.

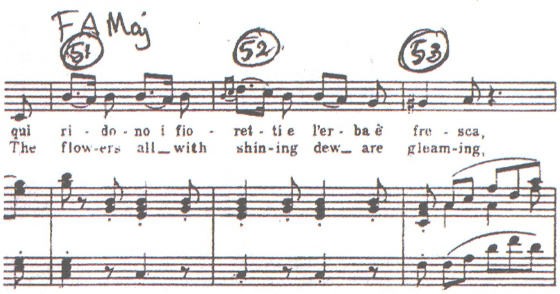
مأخوذ من العبارة الغنائية الأولي من الآريا الموجودة بين موازير (٥-٧) والذروة غي هذه العبارة تصل إلي نغمة (مي) في مازورة (٦)

وبالنسبة للقفزات الغنائية يتجنب المؤلف استخدام الأبعاد القافزة المتنافرة كمسافة السابعة والتريتون إلا إذا كانت ضمن تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة ويغلب استخدام في اللحن الغنائي القفزات السلسة أو المسافات المتوافقة هارمونيا مثل الثالثة ومقلوبها (السادسة) والخامسة ومقلوبها (الرابعة)

نموذج (٤)

(٥) القالب الموسيقي Form والتحليل الموسيقى Analysis

القالب ثنائي يتكون من جزئيين :



نموذج رقم (٥)

الجزء الأول

مكتوب في ميزتن c يبدأ في سلم (دو) الكبير وتنتهي في سلم (فا) الكبير ويتكون هذا الجزء من ثلاث جمل موسيقية منتظمة وكل جملة تنقسم إلي عبارتين الأولي موسيقية والثانية عبارة غنائية

- الجملة الأولي : (١-١٢) في سلم "دو" الكبير مع قفلة تامة فيه . وتنقسم غلي عبارتين الأولي مقدمة موسيقية من أربع موازير (١-٤) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من ثلاث موازير (٥-٧)
- الجملة الثانية : (١٢-١٧) في سلم "لا" الصغير مع قفلة تامة فيه . وتنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية من أربع موازير (٨-١١) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من ثلاث موازير ونصف (١٢-١٥)
- الجملة الثالثة : (١٨-٢٤) في سلم "فا" الكبير مع قفلة تامه فيه وتنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية من مازورتين (١٥-١٧) يؤديها الأوركسترا والثانية عبارة غنائية من أربع موازير (١٧-٢١) مع وجود تذييل غنائي من مازورتين (٢٢-٢٣) ثم قفلة تامة في سلم "فا" يؤديها الأوركسترا .

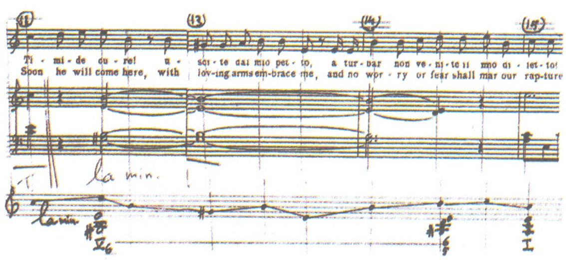
الجزء الثاني

وهو مكتوب في ميزان ٦/٨ في سلم "فا" الكبير

وكالعادة أسلوب موتسارت كرائد للمدرسة الكلاسيكية يؤلف موسيقاه في جمل وعبارات متشابهة التكوين بمعنى متساوية الطول (في عدد الموازير) والجزء الثاني من الآريا يتكون من ست جمل منتظمة معظمهم في حدود ست موازير وكل جملة تنقسم إلي عبارتين الأولى موسيقية والثانية عبارة غنائية مع وجود جملة مقدمة موسيقية من ست موازير (٢٥-٣٠) يؤديها الأوركسترا كما يوجد لوازم موسيقية في حدود مازورتين تفصل بين العبارات الغنائية وفيما يلي سرد للجمل الغنائية

- الجملة الأولى : (٢٥-٣٦) في سلم "فا" الكبير مع قفلة نصفية
- الجملة الثانية : (٣٦-٤٢) وبقفلة تامة في سلم "دو" الكبير
- الجملة الثالثة : (٤٤-٥٠) بقفلة تامة في سلم "دو" الكبير
- الجملة الرابعة : (٥٠-٥٦) بقفلة تامة في سلم "فا" الكبير
- الجملة الخامسة مطولة : (٥٧-٦٢) بقفلة تامة في سلم "فا" الكبير
- الجملة السادسة : (٦٢-٧٢) بقفلة في سلم "دو" الكبير مع وجود تذييل موسيقي في نهاية الاريا يتكون من ثلاث موازير (٧٤-٧٢)

(٦) دور المصاحبة Accompaniment



نموذج رقم (٦)

تقوم المصاحبة بدعم اللحن الغنائي إيقاعياً وهارمونياً بالإضافة إلي المقدمة الموسيقية أرع نوازير في بداية الجزء الأول وست موازير في بداية الجزء الثاني ووظيفة المقدمة التحضير لمدخل بداية الآريا كما يوجد تذييل موسيقي لتأكيد القفلة النهائية للآريا يتكون من ثلاث موازير كما تقوم المصاحبة بدور رئيس في ملء اللوازم الموسيقية بين العبارات الغنائية .

المصاحبة الإيقاعية

تقوم بإضفاء المزاج العام علي اللحن الغنائي ففي بداية الآريا تعزف المصاحبة تآلف ممتد في بلانش منقوط علي الدرجة الخامسة لسلم "دو" يعطي نوع من الهدوء علي اللحن الغنائي كما تقوم المصاحبة بإضفاء نوع من الحيوية والنشاط علي العبارة اللحنية وذلك كما في معظم فقرات الجزء الثاني من الآريا الذي تقوم فيه المصاحبة بتنشيط اللحن الغنائي عن طريق الشكل الإيقاعي (نوار / كروش) لتأكيد ميزان الأغنية (٨/٦) نموذج (٥)

المصاحبة الهارمونية

تقوم المصاحبة الهارمونية بتوضيح شخصية اللحن الغنائي وتركيز مناطق الركوز في السلم التي تغني منه الآريا ونلاحظ أن بناء اللحن الغنائي ياتي غالباً في إطار الدرجتين الأساسيتين للسلم وهما التآلفات الهارمونية للدرجة الأولي I والدرجة الخامسة V نموذج (٦)

(٧) أسلوب الغناء Style

تنتمي أوبرا " زواج فيجارو " إلي مدرسة الفيناوية الأولى التي تتميز بالأسلوب الكلاسيكي السلس وتتميز هذه الآريا بأسلوب الغناء العاطفي شديد الغنائية ليتناسب مع الموقف الدرامي للآريا الذي تعبر فيه البطلة سوزانا عن حبها للخادم فيجارو .

(٨) الأداء الغنائي Expression

الأداء والتعبير الغنائي من أهم العناصر الفنية التي تبرز جماليات اللحن الغنائي ويساعد علي زيادة قوة الأداء والتعبير في هذه الآريا عدة عوامل نذكر منها ما يلي :-

- توضيح الضغوط الموسيقية بحيث تتفق مع المقاطع الغنائية
- إظهار ميزان الألحان الغنائية سواء كان ميزان (٤/٤) في الجزء الأول و(٨/٦) في الجزء الثاني
- ضبط نسب الانفعال مع الموقف الدرامي للأغنية
- موائمة لغة الجسد وتعبيرات الوجه وإشارات اليد مع

طريقة إخراج الألفاظ ومعاني الكلمات المغناة

- الإهتمام بالبعد الرومانسي والغنائية الشديدة في تدفق اللحن عن طريق الإحساس بأهمية معنى كل كلمة مغناة .

- بالرغم من أن الآريا في جزئها الثاني يغني بطئ andante إلا أن المغنية يجب أن تراعى الحفاظ علي نشاط وحيوية الإيقاع ورشاقة الداء .

(٩) ملاحظات علي التعبير الغنائي Perormance

- في مازورة (٦٤) عند غناء أعلي نغمة في الآريا وهي نغمة (لا٥) يجب توجيه النفس لمناطق الرأس وذلك يساعد علي تخيل النغمة ويفيد في إتقان أداء النغمات العالية وتنصح المغنية بالتحضير الجيد لمناطق الذروة والتدريب علي توجيه النفس حتى لا تأتي النغمة علي تازور throat ويحدث صراح وتصبح عملية توجيه النفس عملية ديناميكية لا غرادية تؤديها المغنية بإتقان وسهولة.

- دعم النفس وسند الحجاب الحاجز يساعد علي ضبط أداء النغمات الغليظة كما في مازورة (٣٩) عند غناء اخفض نغمة في الآريا وهي نغمة (لا٣) وعموما تنظيم النفس يفيد في إبراز جماليات اللحن الغنائى ويوضح بدايات ونهايات العبارات والجمل الغنائية

- في مازورتي (٦٢-٧٠) يوجد تمديد كرونا fermata ويمكن للمغنية لإضافة أو ارتجال بعض الحليات الطفيفة دون مبالغة

- الإهتمام بالتفاوت في درجات التظليل dynamics من خافت (P) إلي أعلي درجة في شدة الصوت(F) ومراعاة الأداء المتصاعد في الشدة crescendo عند غناء اللحن الصاعد حتى يصل إلي ذروته عند أعلي نغمة وذلك كما في موازير (٦٢حتى ٦٤) وموازير (٦٦ حتى ٦٩)

خاتمة البحث

يستخلص من البحث السابق أن فن الليبرتو الإيطالي بصورته الحالية لم ينشأ ارتجالا ولا من فراغ بل نتيجة تجارب ودراسات قام بها شعراء وكُتّاب أوروبيون ارتبطوا منذ بداية ظهور فن الأوبرا بمهمة تطويره وحملوا هذا العبء علي عتاقهم بالدراسة والبحث وسعة الاطلاع في الأدب والموسيقي والدراما والمسرح معاً كما أنهم لم يعملوا بعيداً عن المؤلف الموسيقي بل تعاونوا معه في سبيل الوصول إلي النص الأوبرالي لليبرتو منفصلاً عن النص الأدبي المسرحي وأن كان مستلهما منه أو معدلا فيه بالمعالجة التي يقتضيها عنصر الموسيقى الذي هو الفن الأساسي في الأوبرا حيث قاموا بتطويع النص الدرامي لمقتضيات التأليف الموسيقي وكذلك بالتوفيق بين رؤية الشاعر - مؤلف الآريات الغنائية - ورؤية الموسيقي واضع الألحان في توافق رائع اظهر فيه كل منهما أروع ما عنده من موهبة وخبرة فنية لم تتجسد في الموسيقي والألحان وحدهما بل أيضًا في أغنيات الكورس التي لم تكن موجودة في نصوص درامية من الأصل وإنما قام معدوا الليبرتو بكتابتها خصيصاً للعمل الأوبرالي وقد تجلي ذلك التعاون في أروع صوره في العلاقة الإبداعية التي ربطت بين مواهب وعبقريات كاتب درامي فرنسي هو بون مارشيه وشاعر ومعد ليبرتو إيطالي هو ذا بونتي مع موزارت العبقري النمساوي مثلما ربطت بين كُتّاب وشعراء ومؤلفين موسيقيين آخرين أشارات إليهم الدراسة كنماذج علي ذلك العمل الفني المشترك بين فناني الأوبرا منذ نشأتها الأولى وتتبعاً لتطورها المثمر دون أن يغفل التوقف عند جدلية الاختلاف والصراع بين الفنون المشتركة في تركيبة العمل الأوبرالي أي إلي إشكالية الدراما والشعر مع الموسيقي كما أشار أيضا إلي ذلك التطوير الملحوظ الذي مرت به عملية طباعة الليبرتو ومراحل التطور في إضافة المعلومات المتعددة بهذا الفن العظيم وكما جاء في مبررات البحث وأهدافه فقد تخيرت الباحثة آريا " تعال يا حبيبي " نظرا لقيامها بأدائها غنائياً إيمانا منها بأهمية التجربة الإبداعية العملية للباحث إلي جانب ثقافته وخبرته وإعداده النظري الأكاديمي الذي يحتم عليه واجبه أن ينقلها إلي تلاميذه والمتدربين تحت إشرافه من الموهوبين في هذا الفن كما أظهرت الدراسة عنصراً بالغ الأهمية في تطور فن الأوبرا بل وكافة الفنون وهو دور المناخ الذي لا يمكن للفن بكل أشكاله وتنويعاته أن ينهض بدونه والذي لولا إشعاع ضوئه علي أوروبا لما التقت تلك المواهب والعبقريات ولما جست مع أعظم ما في فن الأوبرا وهو تضافر وتآلف أنواع وأجناس وعناصر فنية معاً .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- LENOZZE DI FIGARO, LEBRETTO , EMI Records ltd , 1994
- wolgang Amadeus Mozart . Giuseppe Taddei als Figaro & Anna Moffa als Suanna . Derigent / conducted by Carlo Maria Giulini . Eml, ltd classics Recopds

نص مسرحية زواج فيجارو تأليف بون مارشيه ترجمة وتقديم فتوح نشاطي وأنور فتح الله سلسلة مسرحيات عالمية هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقي الدار القومية للطباعة والنشر الثقافة والرشاد القومي العدد ٢٧ أول يوليو ١٩٦٦م القاهرة

ثانيا: المراجع

أ) كتب باللغة الإنجليزية

1) Schmidgall, Gary . Literature as opera , New York Oxford University Press 1977 .

2) Conrad, Peter. Romantic opera and literary form Berkeley , Calif : University of California Press, c1977

3)

4) The librettos of Handels operas : a collection of seventy librettos documenting Handels operatic career General editor, Ellen T. Harris . New York : Garland , 1989 13 v

5) The Librettos of Mozarts operas General editor, En\rnest Warburton . New York : Garland Pupb., 1922 . 7 v

6) The complete puccini libretti Edited by Nico Castel Genesio, NY : Leyerle Pubications, 1993

ب) كتب باللغة الألمانية

1) Ross, peter . Studen Zum Verhaltnis von Libretto und Komposition in den Opern verdis Bern 1979

2) Gal hns Giuseppe Verdi die oper Frankfurt a . m 1982

3) Barbara Meier Giuseppe Verdi . Rowhalt Taschenbuch Verlag

ثالثا: موسوعات وقواميس ودوائر معارف ودوريات

أ) باللغة العربية

- محبط الفنون . ٢ . الموسيقي دار المعارف مصر
- القاموس الموسيقي –مصطلحات أحمد بيومي وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية ١٩٢٢ الطبعة الأولى

ب) باللغة الإنجليزية

1) Gianakaris, G.j. " Teaching drama and opera " in Ars Lyrica, v6 (1922) p 25-3

2) Grove The new Dictionary of opera Edited by Stanley Sadia Managing editor Christina Bashford Volume two E Lom . Macmillan press limited

3) Herman, Mark and Ronnie Apter " Words and music a theatric al partnership " in opera journal v. 25 no 4 (1922) p 3-24

4) MacDonald, Hugh " The prose libretto " in Cambridge opera journal , v l no 2 (1989) p 167-194

5) Pascoe, David " Taking liberties with English libretti, in Essays in Criticism ,v 44 no 2(apr . 1994) p. 8

الرؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية

في شهر إبريل من كل عام يحتفل العالم كله بذكرى ميلاد ووفاة الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي وليم شكسبير ١٥٦٤- ١٦١٦ الذي في ١٦ أبريل ١٥٦٤ وتوفى في ٢٣/أبريل ١٦١٦ ، إن عالم شكسبير زاخر بالبشر والموضوعات والأحداث وحصاد الدراسات الشكسبيرية في عصرنا الحديث يشهد بأن الإهتمام به لم ينقص بل ازداد مع زيادة معرفتنا بملامح عصر واتجاهاته. وإنه مازال قوة حية في الأدب الحديث وإن الآفاق التي فتحها أمام المسرحية مازالت تنتظر من يكتشفها. شهد حكم الملكة إليزابيث في النصف الثاني من القرن السادس عشر ذروة عصر النهضة في إنجلترا ومولد المسرح الإنجليزي الإليزابيثي وشهد عصره الذهبي في حكم خليفتها جيمس الأول ١٥٦٤-١٦١٦ .

عبد الله حسن الغيث | الكويت

فهم طبيعة المسرح الإليزابيثي هو من العناصر الأساسية في فهم مسرحيات شكسبير ومعاصريه .

إن المسرح الإليزابيثي كان مسرحاً بدائياً متطوراً عن مسرح الحلقة الشعبي في العصور الوسطى وكان الاعتماد على الممثلين وجودة النص الشعري في إثارة خيال المشاهدين وتحقيق متعتهم الفنية وكان العرض يعوض فقر المناظر بفخامة الملابس.

من هنا تكمن شكل تقديم " الملك لير " كدراما حركية بدون حوار، والتي نحن بصدد الكلام عنها لاحقاً .

المسرحيات التاريخية كانت سائدة في العصر الإليزابيثي وهى تصور أحداث شهيرة من التاريخ ، وخاص إنجلترا في العصور الوسطى وكان حافلا بالحروب والمؤامرا والنزاع على العرش ، و خاصة تلك الحروب الأهلية المعروف بحرب الوردتين بين آل لانكستر وأبناء عمومتهم آل يورك وق استمرت طوال القرن الخامس عشر .

وقد كثرت المسرحيات التاريخية التي تعتمد على كتابا المؤرخين وتتفاوت صدقا وكذبا ، ولكنها جميعها تصور م يحل بالبلاد من خراب ودماء بسبب الحروب الأهلية .

ومسرح شكسبير مر بمراحل زمنية أربع وفى المرحا



الثالثة وهي ذروة إبداعه ونضوجه ألف كتب تراجيديات كبرى منها " الملك لير " وتتفق بدايات هذه المرحلة مع اعتلاء جيمس الأول العرش "١٦٠٣" بعد وفاة الملكة إليزابيث واختيار فرقة شكسبير لتصبح فرقة صاحب الجلالة .

المكان في المسرح الإليزابيثي

مسـارح عصر النهضة

شهدت فترة عصر النهضة في أوروبا مرحلة جديدة للثقافة عامة والفنون بصفة خاصة وكان المسرح أحد العناصر الهامة في هذا العصر الذي يعتبر في بدايته إحياءاً للمسرح الإغريقي باعتبار أن المسرح في العصور الوسطى شهد مرحلة نقوص ولذلك ظهرت المسارح التي تتشابه مع مسارح العصر الإغريقي.

١- المسـرح الأولمبي:

وهو مسرح "من تصميم الفنان بلاديو سنه ١٥٨٤ وقد بنيت مدرجات الصالة على شكل نصف دائرة منفرج في مواجهة مكان التمثيل الذي أخذ شكل غرفة من ثلاثة حوائط وسقف والمساحة التي بين هذه الحوائط كانت تستعمل للتمثيل وترتفع عن مستوى الأرض بحوالي نصف متر ويوجد في الحائط الخلفي باب في الوسط على شكل قوس كبير وعلى جانبيه بابان صغيران ويوجد في كل حائط من الحائطين الآخرين باب صغير تعلوه شرفة"(١)، وواضح أن هذا المسرح يأخذ الشكل الإغريقي وإن كان يخلو من مكان الأوركسترا لأن "شكله الأساسي ظل كلاسيكياً وظل محتفظاً بالطابع الذي يمكن أن نسميه طابع الواجهة والمقدمة وبعبارة أخرى كان شكله العام هو شكل مسرح المصطبة المرتفعة ذات الواجهة المعمارية المزركشة بالنقوش"(٢).

٢- مسـرح فازيزي:

وهو مسرح صممه "الفنان أليوتي سنة ١٦١٨ وكانت مدرجات الصالة على شكل حدوة الحصان أما خشبة المسرح فقد صممت كالمسرح الأولمبي فيما عدا الحائط الخلفي الذي أصبح به باب واحد كبير على شكل قوس بمساحة الحائط كله"(٣).

وهذا المسرح لا يختلف كثيراً في الشكل عن المسرح الأولمبي حيث إن الاختلاف في شكل الصالة التي أصبحت حدوة حصان بدلاً من نصف الدائرة في المسرح الأولمبي لكن الأهم أن هناك مكان ثابت للتمثيل وآخر ثابت للمتفرجين.

وفي هذه المسارح كان استخدام المناظر استخداماً جديداً ومبتكراً وذلك حينما قام سرليو " Serlio" بتصميم مناظر ثلاثة بطريقة المنظور حيث ذهب سرليو إلى ذلك "لعدم وجود أية صور أخرى توضح التركيبات الحقيقية المحتملة التي كان لها يوماً ما هذا الأثر الضخم العميق في أساليب الديكورات المسرحية"(٤). وقد أمعنت هذه السلسلة بمعنى من المعاني في تأييد التركيبات المعمارية والمناظر الطبيعية الخلابة بوضعها النظام المناسب المستحسن للمسارح الأوروبية ولا شك أن الفرصة كانت مواتية لسرليو لكي يشاهد الكثير من المناظر المسرحية القائمة المنظور والتي كانت تستعمل في صالات مراقص الباليه الإيطالية ولعله قد رأى هذا المشهد بالذات في ضرار في سنة ١٥٠٨"(٥).

ولعل مناظر سرليو الثلاثة تتمثل في:

١- منظر الشارع وقصور.

٢- شارع وبيوت ومحلات.

٣- غابة

حيث الأول "عبارة عن شارع به قصور ومعابر ويستعمل للتمثيل لجميع المسرحيات التراجيدية (والثاني) عبارة عن شارع به بيوت ومحلات يستعمل للتمثيل لجميع المسرحيات الكوميدية (والثالث) عبارة عن طريق وسط غابة يستعمل للتمثيل بجميع المسرحيات الساتيرية"(٦).

وواضح من ذلك أن سيرليو استبدل المنظر الإغريقي الثابت للأبواب الثلاثة بمنظر مرسوم لكنه يبدو منظراً واقعياً غير أن منظر سرليو أيضاً منظراً ثابتاً فهو منظر عام لكل نوع من الأنواع المسرحية السائدة آنذاك بل إن رسمه لثلاثة مناظر تابع من التقسيم الإغريقي للمسرح إلى مسرحيات تراجيدية وكوميدية وساتيرية لذلك فإن فلسفته في رسم المنظر تتبع فلسفة المسرح الإغريقي وهو ما تجده في تحليل المناظر فهو حينما رسم المنظر التراجيدي اعتمد على شارع وقصور تأكيداً على المنزلة العالية لأصحاب القصور التي تحاكيها التراجيديا.

وحينما رسم المنظر الكوميدي اعتمد على شارع وبيوت ومحلات باعتبار أصحابها من العامة أو الشخصيات الأردياء وهي الشخصيات التي تحاكيها الكوميديا.

بينما المنظر الثالث الذي صور شارع وسط غابة فإنه يلائم المسرحيات الساتيرية الخيالية.

"وكيفما كان الأمر فقد أصبح منظر الشارع القائم على رسم المنظور هو الخلفية المعتادة لتمثيل المسرحيات"(٧). ولعل أهم ما يحسب لسرليو هو استعمال "الإضاءة الملونة على المسرح لأول مرة وذلك بأن وضع زجاجة بها سائل ملون أمام شمعة الإضاءة وخلف هذه الشمعة وضع حاجزاً مصقولاً ليعكس ضوئها على السائل الملون فينفذ منه ليسقط على المنظر معطياً لون الضوء المطلوب"(٨).

كذلك كان هناك مناداة أخرى من فنان آخر هو ساباتيني الذي نادى بأن تتغير المناظر أثناء المسرحية الواحدة ولذلك "نادى هذا الفنان بتغيير المنظر ليطابق الأحداث الجارية فوضع الثلاثة مناظر التي ابتكرها سرليو خلف بعضها البعض وتتغير هذه المناظر بأن تجذب إلى أعلى أو تسحب إلى اليمين أو إلى اليسار لتؤدي دورها فيظهر المنظر التالي"(٩).

وبذلك يطور ساباتيني مناظر سرليو الثابتة ليصبح أهم ما قدمه هو إمكانية تغيير المناظر أثناء العرض الواحد كذلك أضاف ساباتيني منظراً جديداً حيث "رسم أمواج البحر على إطارات مستطيلة كل إطار يعبر عن موجة ووضعها على خشبة المسرح متتالية متدرجة الارتفاع بحيث تعطي تصوراً للبحر وأمواجه أكثر من رسمه على إطار واحد كذلك بالنسبة لمنظر السماء التي رسمها على عدد إطارات توضع فوق خشبة المسرح"(١٠).

المسارح المتنقلة في عصر النهضة:

وإذا كانت كل هذه المناظر محكومة بفكرة المسرح الذي ينقسم إلى قسمين مكان للممثلين يواجهه مكان للجمهور حتى وإن كان نصف دائرة أو حدوة حصان فإن ذلك أدى إلى فكرة الرؤية من زاوية واحدة وهي قريبة الشبه بالفكرة الإغريقية التي قسمت المسرح إلى ثلاثة أجزاء وجعلت الجمهور في المواجهة ومع ذلك فهناك استفادة من مسارح القرون الوسطى حيث "مرة ثانية تظهر فكرة المسارح المتصلة المستخدمة في العصور الوسطى في مسارح عصر النهضة في فرنسا والمسرح المعاصر.. حيث يجد المتفرج نفسه محاطاً بأربعة مسارح وعند تقديم إحدى المسرحيات قد يبدأ العرض منها على المسرح الرئيس ثم ينتقل إلى المسارح الجانبية على اليمين وعلى اليسار ثم ينتهي إلى المسرح في المؤخرة الذي يمكن أن يكون في نفس الوقت صالة للجلوس"(١١).

مسارح الأماكن متعددة الأغراض:

يبدو أن مسارح عصر النهضة اعتمدت أيضاً على فكرة مسرح الكنيسة سواء في المداخل أو في الفناء، وحتى أسلوب عروض القرون الوسطى في الشوارع والميادين. وذلك حينما قدمت عروضاً مسرحية في الفنادق حيث يقام العرض "في أفنية فنادق لندن حيث كان الممثلون الجوالون يقيمون عروضهم بينما يجلس النزلاء إلى نوافذ الفندق وشرفاته للمشاهدة والعامة يفترشون الأرض"(١٢)، وذلك يعني أن الجمهور يلتف من أكثر من جهة قد تصل إلى شكل الدائرة حول مكان التمثيل سواء من المستوى الأرضي أو من الطوابق العليا.

ولعل أهم هذه الأشكال هو ما نراه بصفة خاصة في المسرح الإليزابيثي الذي اعتمد على "إقامة مقدمة للخشبة وكانت هذه المقدمة أشبه بمصطبة خشبية مثلثة الشكل تمتد من فتحة المسرح إلى الساحة المكشوفة أو الفناء، وفوق هذه المقدمة ربما أقيم نوع من البناء الذي يشبه الشرفة وكان يسمى الظل يحمله عمودان ووراء هذه المقدمة على جانبيها كانت تقام أبواب الإطار يعلوها الشرفات، ونجد في منتصف المؤخرة فتحتين واسعتين فتحة داخلية سفلية وفتحة داخلية علوية وكانت الفتحة الداخلية السفلية وربما العلوية أيضاً تجهز ببعض الستائر المتحركة التي يمكن فتحها وإغلاقها وبذلك يفصل ما بين الجزء المشغول من الخشبة وبين الجزء غير المشغول منها(١٣).

ويتضح من ذلك تحديد منطقتين إحداهما للتمثيل والأخرى للجمهور والأهم أن الوضع بينهما يأخذ شكل المواجهة وهو ما حدد شكل العرض المسرحي القائم على فكرة الإيهام بالواقع فما يجري في منطقة التمثيل يُعد وكأنه حقيقة. وبذلك فرغم تعدد أشكال المسرح في عصر النهضة إلا أنه ظل شبيهاً بالمسرح الإغريقي من خلال فكرة التقسيم لمناطق وتحديد مسبق لأماكن التمثيل وأماكن الجمهور. لكن الأهم هو بناء مسارح حيث يمكن تحديد نوعين من البناء المسرحي هما مسرح جلوب والمسارح الخاصة والأول هو اسم الفرجة الشعبية صاحبة المسرح وهو مسرح مكشوف "وفي أثناء وجود المسارح الشعبية المكشوفة ظهر نوع آخر من المسارح المغطاة ويعرف باسم المسارح الخاصة حيث أمكن استعمالها شتاءً كما استعملت الإضاءة الصناعية، أي الشموع والقناديل وتعتبر هذه الفترة مرحلة انتقال من المسرح المكشوف للمسرح المغطى"(١٤).

كذلك كانت هناك أماكن أخرى للعرض المسرحي "فقد كانت المسرحيات تمثل في صالات الجامعات وفي المسارح الخاصة الداخلية التي كان من الواضح أنها مسارح يتم تصميمها بنفس الصورة للمسارح في الهواء الطلق فيما عدا إضافة السقف وبعض معدات الإضاءة الصناعية وكان أشهر هذه المسارح في إنجلترا مسرح بلاك فرايرز حيث كانت فرقة سان بول التمثيلية تقدم مسرحياتها التي كانت تنافس شكسبير وفرقته"(١٥).

لم يكن هذا الحال متوقفاً على دولة بعينها في عصر النهضة وإنما كان الحال في جميع دول أوروبا فقد كان ذلك الشكل في إنجلترا صاحبة الريادة في ذلك الوقت وكذلك في إيطاليا وأيضاً إسبانيا حيث "كان الشكل الشعبي للمسرح الإسباني هو الفناء أو الساحة أو الحوش تماماً مثلما كانت ساحة فنادق المسافرين هي الشكل العام للمسارح ولذلك فإن ثمرة هذه الأشكال كانت واحدة: مجموعة متراصة من المقاصير تحيط بالساحة وعلى مستوى الأرض حيث يقف المشاهدون من العامة وكان المسرح بنفس الصورة الأساسية ذات الواجهة الخلفية التقليدية: مقدمة خشبة المسرح ذات الخلفية المرسومة، غير أنها اتجهت إلى أن تكون أكثر بساطة كما اتجهت لإلغاء أبواب إطار المسرح رغم أنها كانت تستخدم مسرحاً داخلياً.. أما المناظر إذا وجدت وكذلك الأثاث والمهمات المسرحية فلاشك أنها كانت ضئيلة للغاية ورغم هذا فإنه على خشبات المسرح عرضت مسرحيات العصر الذهبي للمسرح من إسبانيا"(١٦).

لعل هذه الأشكال للبناء المسرحي اعتمدت على ما يسمى بالفتحة التقليدية للمسرح المعروفة بالبروسينيوم.

الموضوع فى الملك لير

إن موضوع مسرحية "الملك لير" هو انحلال وسقوط العالم .فهي تبدأ كالتأريخات ، بتقسيم المملكة وتخلى الملك عن عرشه وتنتهي أيضاً بإعلان تتويج ملك جديد ،وبين هذه البداية وتلك الخاتمة تدور حرب أهلية غير أنه ليس ثمة حفل تتويج لقدمان الجميع أو قتلوا أو لم يجد "إدجار" أحد يدعوه وكان جلوستر على صواب حين قال : "سينتهي هذا العالم العظيم إلى لا شيء" فالباقون على قيد الحياة " -إدجار" و"الباني" و "كنت" إنهم مثل لير مجرد قطع من الطبيعة أصابها الدمار .

٣- الدراما الموسيقية الحركية "الملك لير" :-

انطلقت من مسرح الدسمة . الدورة العاشرة لمهرجان الكويت المسرحي ٢٠٠٨/٤/٨ في حضور أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رئيس اللجنة العليا المنظمة وحشد من الفنانين المسرحين والإعلاميين العرب الضيوف والكويتيين الصدفة أن يتجمعوا ويحتفلوا برائعة وليم شكسبير "الملك لير" في ذكراه في شهر أبريل وافتتاح مهرجان المسرح المحلي وجاء المهرجان في هذه الدورة لفتح آفاق جديدة للطاقات المبدعة وكان عرض الافتتاح "الملك لير" خطوة كبيرة للتواصل مع الدراما العالمية خاصة تقديمها من خلال عرض حركي موسيقي للمخرج يحيى عبد التواب رؤية تشكيلية عبد الله الغيث وهذا يحسب للمسرح في الكويت من خلال طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية فالحركة والموسيقى لغة عالمية " الملك لير" كنص درامي يتميز بكثرة شخصياته وحبكة تتضمن العديد من الانفعالات المتناقضة من حب وإخلاص وخيانة وغدر ووفاء إلى أن تصل ذروة الجنون والانتقام والموت .

وقد صرح معالى وزير الإعلام عندما زار ضيوف المهرجان بمقر إقامتهم فى اليوم التالي لعرض الافتتاح : الملك لير " وذلك بقوله :-

إن المسرح يساهم فى تنوير المجتمع باعتباره أحد روافد الثقافة لافتا إلى حرص الكويت على دعم هذا اللون الفني باعتبارها رائدة في منطقة الخليج نظراً لما صدرته من أعمال مسرحية خالدة وتمارس دوراً تثقيفيا مهمًا على مستوي الوطن العربي وأضاف " دائماً ما تتابع المهرجانات المتنوعة في مصر ولبنان وتونس للاستفادة منها ، تشيد بهذا الزخم المسرحي الذى يؤدي رسالة تعكس قضايا المجتمع بشكل نابع من إحساس الفنان وإبداعاته مؤكداً أن الديكورات والأزياء والإضاءة وراءها جهد كبير] جريدة الوطن ٢٠٠٨/٤/١٠ .

ويتحدث المخرج يحيى عبد التواب عن هذه التجربة فيقول في برنامج العرض :-

{ إنها المرة الأولى التي يقدم فيها "الملك لير" كدراما موسيقية حركية فمنذ قدم فن الباليه "أنطونيو وكليوباترا" عام ١٧٦١، توالت معظم أعمال شكسبير في هذا الفن وكتب كثير من الموسيقيين مؤلفات لعروض باليه تتناول أعمال شكسبير

واستثناء من ذلك لم يحظ "الملك لير" بمؤلف موسيقى واحد مخصص لعرض موسيقى حركي كامل، من دون استخدام الكلمة ، و"الملك لير" من أكثر أعمال شكسبير صعوبة للتعبير عنه موسيقياً ، ولذلك تم اختيار مقتطفات من الموسيقى العالمية تصور ما يتضمنه من عمق الفكر ودينامية الحدث، في رحلة الروح عبر المشاعر الإنسانية المتناقضة المتصارعة: أنانية وجشع وخيانة من جانب، وطهر وإخلاص وشرف وعطف وحب من جانب آخر وعلى الرغم من أن الأحداث تصل إلى ذروة الجنون والانتقام والانتحار والقتل لكنها تلقنا درسا عظيما في فهم أعماق النفس البشرية وتمنحنا بصيصاً من أمل .

إن الدراما الموسيقية الحركية "الملك لير" تصور الشخصيات في علاقاتها عبر المشاعر من دون وساطة الكلمة، ولكن بلغة الموسيقى والحركة المعبرة وهي اللغة التي يدركها الجميع.

والمسرح العربي عامة يفتقر إلى هذه النوعية من الأعمال ، ومن هنا يحسب للمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت وللمهرجان هذه الجرأة في عرض هذه التجربة ، وغرس هذه النوعية في المسرح الكويتي . النص المسرحي في الأصل مكونه من خمسة فصول وتتناول حبكتها قصة "الملك لير" الذي يجمع بناته الثلاث بعد أن كبر وتقدم في العمر يسألهن عن حقيقة حبهن له ، فتعبر ابنتاه "جونديل" و"ريجان" عن حبهما الشديد له ، أما ابنته الصغرى "كورديليا" فعبرت بصدق عن حبها لأبيها وأنها تحبه كما تحب زوجها ويثور الأب على صغرى بناته ويحرمها من الميراث ويتخلى عن الحكم لصهريه وتمر الأيام تتزوج "كورديليا" من ملك فرنسا في حين يتعرض "الملك لير" للإساءة من ابنته وزوجيهن بعد أن كبر سنه وأصبح عجوزاً، هنا يندم على ما فعله مع "كورديليا" ابنته الصغرى حيث اكتشف أنها الوحيدة المخلصة له ، وعندما تسمع "كورديليا" بمعاناة أبيها تقنع زوجها ملك فرنسا بإرسال جيش لإنقاذه .

لكن الجيش يُهزم وتقع كورديليا وأبيها في قبضة قائد الجيش الإنجليزي "دمون" المتزوج من شقيقتها "ريجان" وتتصاعد الأحداث مع تنافس الأختين على قلب "أدموند" فتكون النهاية أن جونريل تدس السم لأختها وتنتحر .

إن الإعداد للنص أو إعادة كتابة "اللبيرتو" في شكل جديد طبقا لمتطلبات الرؤية الإخراجية لوسيلة إدانية وهي "التعبير الحركي" مع الاستبقاء على الشخصيات والفكرة والجو العام الموجود في النص الأصلي أو المصدري في الشكل الجديد الجاري إعداده .

وعن المعالجة الدرامية لهذا الغرض الحركي الموسيقي يتحدث المخرج فيقول في نشرة المهرجان العدد العاشر ١٧/٤/٢٠٠٨ لمثل هذه الأعمال في إطار أنواع العروض الموسيقية المختلفة تتم صياغة سيناريو خاص بها يسمى "ليبرتو" وينشر لجماهير العرض للاطلاع عليه قبل المشاهدة ويوضح فيه صاحب "الليبرتو" الصياغة الدرامية للمشاهد المعدة خصيصا لهذا النوع من العروض من أجل التجسيد على خشبة المسرح ، وهو تقليد عالمي ليس له استثناء ، وقد قمت باختيار أهم الأحداث التي يترتب عليها تطور الأحداث الدرامية كما اختفت بعض المشاهد التي ذكرت في الحوار في النص الأصلي ولم تقدم في مشاهد مرتبة مثل مشهد الحرب ومشهد موت المتآمرين على لير ، وعن مصادر موسيقات العرض يقول لقد قمت باختيار مقطوعات من أعمال متعددة وكان معيار الاختيار مدى تعبيرية الموسيقى عن تفاصيل المشهد الدرامي. ومن المؤلفين الموسيقيين الذين أخذت من أعمالهم: بريليوز وجريج وبروكوفيف وتشابكوفسكي وهذا ترتيب مشاهد العرض. وعن تصميم الحركة يقول: هناك خطوة واحدة تسمى "البولينز" في احتفال القصر كان لا بد من الالتزام بها كأحد البروتوكولات التاريخية لحفلات القصور. أما بقية الحركات التعبيرية فهي كلها من تكويني الخاص .

ليبرتو متتالية "الملك لير" للمخرج يحيى عبد التواب

١- استمرار الرسائل : تبادل الرسائل خفية في الظلام والتلصص عليها .

٢- الحقد على الأخت : تحقد الأختان الكبيرتان جونريل وريجان على أختهما الصغرى كورديليا لتفضيل أبيها الملك لها عليهما .

٣- الحقد على الأخ : يحقد أدموند على أخيه إدجار لتفضيل أبيهما جلوستر له عليه .

٤-حفل التنازل عن الملك : تمنع كورديليا عن مجاراة أختيها في نفاق أبيهن للفوز بنصيب أكبر من



المملكة فيغضب عليها .

٥- التآمر : يدس أدموند سم الشك في رأس أبيه عن إخلاص أخيه إدجار .

٦- العقوق : تُظهر الابنتان تأففهما من إقامة أبيهما عندهما فيرحل مستاء منهما.

٧- الانكسار : يهيم إدجار ولير على وجيههما في العداء وسط الفقراء .

٨- العاصفة : تثور العواصف في الكون ترديدا لما يعمل في قلب وعقل لير .

٩- الكابوس : يرى لير في منامه إنه يقيم محاكمة لابنتيه الضالتين وإذا بهما يتحولان إلى كائنين مخيفين ينقضان عليه .

١٠- شباك الغرام : يغزو أدموند قلبي جونريل وريجان .

١١- إفاقة لير : يستيقظ لير من الكابوس فيرى نفسه بين يدي ابنته المخلصة كورديليا فيفيق بعد فوات الأوان .

١٢- الحرب : ينتصر أدموند في الحرب ضد كورديليا ويستولي على كل شيء

١٣- الأسرى : يأسر الأشرار الأخرين ويقاد كل من لير وكورديليا في الأحفاد .

١٤-النزال : يبارز إدجار ادموند ويطعنه طعنة الموت .

١٥- موت المتآمرين : تقتل جونديل أختها بالسم غيرة منها على أدموند يلحقها أدموند في سكرات موته فتنتحر جونريل .

١٦-موت لير : يموت لير عمدا على شنق كورديليا .

١٧- الوداع : يودع إدجار وبهلول في حزن مهيب جثماني لير وكورديليا .

١٨- الجحيم : عذاب الأرواح الشريرة "أدموند وجونريل وريجان" .

١٩- النعيم : راحة الأرواح الخيرة "لير وكورديليا" .

وجاءت الرؤية التشكيلية للعرض

انطلاقاً من " اللبيرتو " يبدأ عمل المصمم فهو بالنسبة له نقطه البداية والإلهام للمصمم للتكوين العام لَّلون والملبس والضوء ويأتي جسد الممثل ضمن هذه الاهتمامات بحركته وملابسه، وتكتلات المجاميع تشكيلاً مهمًا تحت الإضاءة الملونة كل ذلك فى شكل منظومة تشكيلية متكاملة تعطي صورة العرض المسرحى.

إن العناصر البصرية هي التى تشكل صورة العرض ولها وظائف عديدة منها الدور الوظيفي والقيم الجمالية من خلال الأسلوب الذى يحدد لإخراج "الليبرتو" والمناظر الإيحائية " كانت هي الاختيار الأمثل لذلك العرض والاعتماد على عناصر بصرية يُعاد تشكيلها داخل الفراغ المسرحي مع البسيط من التشكيلات الجماعية للممثلين بخطوط أجسامهم وملابسهم الملونة في عملية تنظيم أوضاع وتحركات الممثلين داخل الفراغ المسرحي .

مع استخدام الماكياج لإبراز مظهر الوجه بالأصباغ والمساحيق الملونة لإبراز الملامح التى تُعبر عن الشخصية المؤداه مع استخدام المهمات المسرحية "الإكسسوار" كمكمل للمناظر والملابس عن طريق ملحقات يدوية للممثلين مثل "حراب - سيوف - آلات نفخ موسيقية نحاسية - مراوح يدوية نسائية ... إلخ".

إن تحويل هذا النص الدرامي إلى رؤية تشكيلية بصرية عاكساً للتوتر الدرامي المستمر بمرونة وتعبير درامي في الملابس والإضاءة والتعبير عن كل شخصية ودورها في الأحداث داخل الفضاء المسرحي وتصميم الحركة المتفق عليها للمخرج وفق تشكيلات حركية دقيقة .

وجاءت التصميمات للمناظر والملابس تجريدية الأسلوب إيمانية اعتمدت على رقعة الشطرنج فى الخلفية كدلالة بصرية للعبة الحكم مع السلطة المستمر ووضع تاج فى منتصف الفراغ المسرحي يتدلى من أعلى كما لو كان يتأرجح فى الفراغ ويظهر ويختفي مع تغير الحكم .

محاط بقلاع وحصون وأبراج الحراسة من الصلب كل ذلك فى حركة مستمرة .

وقد اعتمد هذا العرض على الرؤية التشكيلية الموحدة المتكاملة بألوانها بين العناصر التشكيلية للصورة المسرحية وبين

حركة الممثلين الجسدية والتنوع فى مستويات خشبة المسرح والتركيز والتأكيد على الشخصيات الرئيسة وإبراز الأثر الفعَّال للأداء الحركي داخل الفراغ المسرحي وقد انتهج المصمم الأسلوب التجريدي المؤسلب الذي يميل إلى الاختزال بدلاً من المحاكاة ، فيما يتعلق بالعناصر البصرية منطلقاً من اللبيرتو الذى اعتمد المخرج من أجل الوصول إلى صورة مسرحية متكاملة. وتقديم عناصر تشكيلية تستهدف الإيحاء فمنظر الأبراج فوق خشبة المسرح وخلفها ستارة رقعة الشطرنج مع التاج فى وسط الفراغ يوصي للمتلقي بوجود العشر المسلكي .

هنا في إيقاع خلق التوتر والتباين أحياناً والانسجام والتوافق بين إحزار العناصر البصرية كلها أحياناً أخري طبقاً للحالة الضوئية والحركية ولا شك فى أن الشيء يتميز بضده ووجود زي مسرحي أسود أو داكن إلى جوار زي آخر فاتح يدعو إلى التساؤل الذى يتطلب تفسيراً وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة لوجود الحركة والجمود والإظلام والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخري .. وهكذا يحدث التباين .

ويطرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة فى خشبة المسرح بغرض تأكيد شخصية أو إنشاء إضاءة عامة لإبراز الصورة المسرحية ككل كذلك من خلال لغة تشكيلية توحي بدلالات من خلال نوع الضوء ولونه وكثافته تبعاً لكل مشهد لإبراز التعبير الحركي .

والصورة المسرحية فى عرض " الملك لير " تميزت بأنها محصورة داخل أسلاك معدنية تشكل سجناً كبيراً تعيش فى داخلة الشخصيات في علاقات درامية متنوعة فى جو يؤكد الضلال والمناخ العام الذى يسيطر على حدث المسرحية ويهىء المتلقي لمواجهة الفاجعة .

فى تشكيلات جماعية تبرز علامات الشخصيات من خلال عوامل ثلاثة "البعد الجسدي" "البعد الاجتماعي" "البعد الحسى" "البعد النفسي" وقد لجأ المخرج إلى الموازنة التشكيلية وإيجاد موازنة بين الأشخاص داخل الفراغ المسرحي، فمثلاً يسمح للشخصية الرئيسة بملابسها الذهبية أن تتواجد في وضع معين في أعلى مركز خشبة المسرح ، ثم تتواجد شخصية ثانوية بملابسها الملونة في المنطقة اليمنى السفلى وبنفس البعد بين الشخصية الرئيسة الأخرى وهكذا يقيم توازنا في الصورة المسرحية العامة . وكان يسعى المخرج لإبراز قدرات الممثلين الإبداعية وذلك بتكليفيهم بأداء تدريبات بدنية وتدريبات خاصة لتطوير مخيلتهم وقوتهم التصويرية وتنمية قدراتهم على التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد وكان يهدف بتدريبات الحركة المستمرة إلى تطويع جسد الممثل ولهذا كان يقوم الممثلون بتدريبات إحماء حتى يمكن أن تستجيب أجسادهم بسرعة لتوجيهات الإخراج ولذلك جاءت التصميمات للمناظر والملابس مرنة ومتكيفة مع الإمكانيات الجسدية المحققة للمرونة العضوية للممثل واستخدام منظر مسرحي هيكلي لبرجين جديدين وهي قطع بسيطة جداً بالإضافة إلى القليل من العناصر والوحدات التى تعكس أبرز ملامح الشيء الذي تمتلكه كي توحي للمتلقي بساحة المعركة على أن يتولى خيال المتلقي تصور بقيته مع المؤثرات الصوتية والموسيقية تعبر عن انفعالية الموقف أو مؤكده .

٥ – تصميم الملابس لشخصيات المسرحية

لقد اعتمد التصميم على تحقيق نقطتين أساسيتين :

الأولى : هى التعبير عن الشخصية وحقيقتها الداخلية سواء من خلال الألوان أو الخامات

الثانية: إتاحة الفرصة للممثل للحركة والرقص دون الشعور بمعوقات تعوق حركته ولذلك تتسم ملابس النساء بالاتساع بينما ملابس الرجال إما بنطلونات متسعة أو مرنة ملتصقة بالجسم.

وذلك انطلاقا من تحول النص إلى عرض راقص وهو أسلوب بدأ كثورة على اللغة التى فقدت قدرتها على التعبير جذبت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظري المسرح الغربي ومخرجيه ومؤلفيه منذ أواخر القرن التاسع عشر فاتجهوا نحو استلهام تقاليده بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقي بصفة عامة. وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، أسفر هذا عن مسرح جديد تمثل فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت في التطور مما أدى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعبيرية"(١٧). وهو ما أدى إلى التأويل باعتبار أن اللغة الراقصة غير محددة وفهمها يعتمد على ثقافة المتلقى.

كما أن هذا النوع من الفن ساد العالم الغربى حيث "اهتمام عروض المسرح الأوروبي المعاصر بالجسد الإنساني

واختزال اللغة الكلامية وتضييق مساحة استخدامها والاعتماد الرئيس على التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية وهو ما نلاحظ تكراره في العروض التجريبية التي تشارك في مهرجان القاهرة الدولي التجريبي"(١٨).

الملك لير :

يتمثل شكل الملك العجوز في الاستفادة من السلطة حتى بعد ما تنازل عن كل ما لديه .

لقد أدرك في النهاية أنه لا يحتاج من هذا العالم سوى حب ابنته " كورديليا "

لقد عاش مع الفقراء وأخذ يفكر وسط جنونه في مدى زيف القوة البشرية والعدالة وأدرك أن تلك الكلمات المعسولة التي كانت تتشرف بها كل من " ريجان " " وجوتيريل " " لا تحمل الصدق وجاءت تصميمات الملابس لهذه الشخصية لتعكس مرحلتين في حياة الملك العجوز .

الأولى : الملك والسلطة . وفيها تبدو الملابس الثرية الفخمة ملابس ملوك الماضى التى تتسم بالوشاح والبنطلون والجاكت وحزام الوسط مع التاج بما يؤكد الفخامة

الثانية : الفقر والعدم والجنون تبدو الملابس فقيرة مهلهلة وخامات فقيرة وألوان بيج توحى بلون الصحراء من أجل إحداث التناقض بين الحالتين الأولى والثانية.

كورديليا

أصغر بنات " الملك لير " وتتميز بالصدق ولم تستطع أن تتملق والدها الملك مثلما فعلت شقيقاتها الأمر الذي تسبب في خسارتها لنصيبها من المملكة .

وعلى الرغم من ذلك كسبت زوج (ملك فرنسا) إدراك قيمتها ومعدنها النفيس أن كورديليا ملكة قادرة على قيادة جيوش الغزو من أجل إنقاذ والدها من القسوة التي يواجهما من شقيقاتها وأزواجهما تلك القسوة المتأصلة في النفس البشرية، وجاء تصميم الملابس لتلك الشخصية بتمييزها عن الأخريات من خلال التناقض فى الألوان بينها وبين شقيقاتها بحيث يبرز التناقض الحقيقى فى المشاعر لذلك فألوانها أبيض أو بمبى مما يوحى بالصفاء والنقاء والرومانسية تأكيداً على رقتها وصفاء سريرتها وصدق مشاعرها .

جونريل :

(هي الابنة الكبرى " للملك لير)

وكانت تتميز بقسوة القلب وحب الشر ولم تستمر في زواجها من ذلك الرجل الصالح دوق " الباني " وفضلت عليه " أدموند " الذي تميز بالإخلاص على الإطلاق لدرجة أنها قتلت شقيقتها بالسم عندما تنافست معها على حب " أدموند".

ولذلك تأتى ملابسها تتسم باللون الأحمر القانى دلالة على الدموية وعلى المشاعر الساخنة بداخلها التى تحمل الحقد والمكر .

ريجيني:

أقل قسوة تجاه والدها في بداية الأمر ما جعل " الملك لير " يتوجه للإقامة عندها استحالت الحياة في البلاط الملكي الخاص بابنته " جونريل " فقد كان يعتقد أن ابنته " ريجيني " سوف تسمح له بالعيش كيفا يشاء وسرعان ما اكتشف "الملك لير" خطأ اعتقاده ، فشخصية ريجيني أكثر وحشية ودموية من شقيقتها .

ولذلك تأتى ملابسها فى خطوط حرة ومتسعة لتأكيد طبيعتها بينما اللون البنفسجى يغلب عليها للتأكيد على المشاعر الداخلية للشخصية الثائرة من الداخل والمحبة العاشقة التى لا تجد وسيلة للحب المفتقد

إدجار :

لم يكن شخصية خيره تماماً ولا شريرة تماماً كان يتمتع بشخصية مؤثرة تميل إلى القليل من المراوغة في ذلك العالم المفعم بالآثام. تبدو ملابسه أكثر ثراءاً سواء من تعددها بين خامات الحرير أو خامات الجلود أو فى ألوانها الذهبية أو الخضراء

والزرقاء في أشكال توحى بالغرور أو الثقة الزائدة

أدموند :

نموذج للشخصية الشريرة لم يعرف على الإطلاق معني الوفاء ولم يكن يخدم إلا مصالحه الشخصية فهو كما هو معروف شخصية ميكافيلية الغاية عنده تبرر الوسيلة؛ وبالرغم من ذلك لديه القليل من الخير الذي ظهر عندما حاول أن ينقذ " الملك لير " وكورديليا من الإعدام عندما كان يلفظ أنفاسه الأخيرة . لذلك فإن ملابسه اتسمت فى هيئتها بملابس الفرسان فى عصر النهضة بينما لونها فضى بحيث تبدو وكأنها معدنية توحى بالبرودة من جهة ومن جهة أخرى توحى بالتطلع نحو الثراء والصعود

المهرج :

خادم متنكر وهو أكثر الشخصيات التي تميزت بالحكمة اخترع شكسبير هذه الشخصية لكي تظهر الحماقات التي ارتكبها " الملك لير " وإخباره ببعض الأمور داخل البلاط الملكي إن المهرج كان قادراً على ذلك لأنه يصيغ ما يقول في شكل دعابة أو رقص بهلوانيين كل ذلك بقصد إثارة التبسم أو الضحك وفي بعض الأحيان تنطوي تعليقات المهرج أو تصرفاته على بعض الحكمة .

لذلك جاء تصميم الملابس لهذه الشخصية متعددة الألوان والخطوط والزخرفة وباتساع يعطى حرية الحركة.

حكمة المهرج :

لا تظهر للناس كل ما تملك

ولا تبح لهم بكل سرك

لا تقرض صديقك كل ما ادخرت لنفسك

وإذا قامرت ، فلا تقامر إلا بما أنت في غني عنه

ولا تصدق كل تسمع

إن العرض الموسيقي الحركي "الملك لير" قراءة معاصرة لرائعة شكسبير " لير " التي كتب " الليبرتو " لها المخرج يحي عبد التواب في إطار أشمل ليناقش قضايا سياسية وثقافية وحضارية تلك القضايا التي لا تعيش معها اليوم أن هذا " اللبرتو " صياغة معاصرة للنص في دراما حركية بعد تفكيكه للرؤية التشكيلية لـ عبد الله الغيث تميزت بالبساطة المبهرة وبراعة المادة التى التقت مع السياق المعاصر الذي تبناه " اللبرتو " من خلال الإيحاء بالمكان والملابس وبرزت سمات التجريب واضحة على هذه المادة الكلاسيكية في جميع العناصر البصرية للعرض مع الأداء المتميز لممثلي العرض . فجاءت السينوغرافيا موحية بالعصر بمعاصرة وحداته واعتمدت على الجسد والملابس والإضاءة ودعمها الأداء المنضبط لفريق العمل وخلق إيقاع تناغم طوال العرض .

الهوامش

(١) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ٣٢.

(٢) فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م. س، ص ٢٩٨.

(٣) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، ص ٣٢، ٣٣.

(٤) فرانك.م.هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ٣٠٣.

(٥) شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢٩١.

(٦) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ٣٠.

(٧) شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، م.س، ص ٢٩١.

(٨) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ٣٠.

(٩) المرجع السابق، ص ٣١.

(١٠) المرجع السابق، ص ٣١.

(١١) فرانك.م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ٢٩٤.

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٩٨.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٩٩، ٣٠٠.

(١٤) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ٣٧.

(١٥) فرانك.م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ٣٠٢.

(١٦) المرجع السابق، ص ٣٠٢، ٣٠٣.

(١٧) مصطفى يوسف منصور: مفهوم العرض المسرحي في ضوء التجريب، مقال في مجلة فصول م١٤، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٥، ص ٣١.

(١٨) فوزي فهمي أحمد: المسرح ولغة الجسد الإنساني، مقال، فصول، م١٣، ع٤، شتاء ١٩٩٥، ص ١٢.

المراجع:

١ - " الملك لير" وليم شكسبير - دار الفاروق للنشر والتوزيع ٢٠٠٥ .

٢ - وليم شكسبير . شارع المسرح تأليف فاطمة موسى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر / المكتبة الثقافية ١٩٦٩ .

٣ -" الملك لير " وليم شكسبير (النص المسرحي). ترجمة :

٤ - ا. م.د. تيليارد (دكتور) : الأدب في عصر شكسبير ، ترجمة نبيل حلمي ، دار المعارف بمصر - القاهرة - 1971 ، ص ١٠٦ .

٥ - عقيل مهدي يوسف (دكتور) : أسس نظريات فن التمثيل ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠١ ، ص ٣١١ .

٦ - المرجع السابق ص ٣٠٥ .

٧ - بياتريس بيكون فالان : المسرح و الصورة المرئية ، ج٢ ترجمة د. سهير المجمل ، القاهرة - إصدارات التجريبي - ٢٠٠٥ ، ص ١٦٣ .

٨ - باميلا هاورد : ما هي السينوغرافيا ، ترجمة : د. محمود كامل ، القاهرة - إصدارات التجريبي ٢٠٠٤ ، ص ١٠٤ .

قيادة الموسيقى العربية في مصر (دراسة نقدية)

يُعتبر موضوع قيادة الموسيقى العربية من أحد أهم الموضوعات التي يجب إلقاء الضوء عليها ومراجعتها بالتدقيق العلمي والدراسة العملية، خاصةُ وأن حرفة القيادة المتداولة حالياً ومنذ ظهورها في القرن الماضي لا تزال تمارس في حفلات عامة عبر كافة الاحتفالات والمناسبات بالإضافة إلى العروض الدورية التي تشمل تقديم التراث الموسيقي والغنائي بشقيه القومي والشعبي والحديث والمعاصر وعروض المسرح الغنائي وكافة العروض التي تقدم في بعض المهرجانات الفنية والمؤتمرات الموسيقية الدورية . لذا فإن التدقيق والمراجعة لأصول الموسيقى العربية أمر بالغ الأهمية من حيث : أصول المقامات، الإيقاعات، الطابع، الإمكانات، الجذور، المميزات النظرية وتطبيقاتها العلمية والعملية.

تيمور أحمد يوسف | مصر

وخاصة التنوع في أساليب الغناء والأداء التراثي وطابعه، والتأليف الموسيقي . والتلحين والتدوين، ودور القائد في الموسيقى العربية وعمله حول دقة وتوحيد الأداء الفردي والجمعي والذي يبدو إنه كان بعيداً ومازال عن كافة المناهج العلمية.

والجدير بالذكر أن ما تم من تجارب عملية لممارسة قيادة الموسيقى العربية كحرفة منذ الربع الأول من القرن الماضي كان نتيجة ومحصلة لبعض التجارب الفردية لبعض العازفين الأجانب لألة الكمان والبيانو الذين أقاموا في مصر في ذلك العصر، وكانت تجاربهم هامة في حينها لتنفيذ بعض أعمال الفنانين الرواد وخاصة فنان الشعب سيد درويش للمسرح الغنائي وهي تجارب قابلة للمراجعة والنقد والدراسة المنهجية وخاصة للإشارات الخاصة بالقائد بشكل عام والتي يجب أن تقوم على تطبيقات لموازين الضروب الموسيقية ذات الطابع الخاص بالموسيقى العربية ولا يمكن تحديد ذلك بدقة إلا بعد التعرف على الكثير من التجارب الرائدة التي تمت للوصول إلى حرفة القيادة في الموسيقي الكلاسيكية العالمية منذ مئات السنين، حيث تعرضت للنقد والمراجعة منذ بداية ظهورها، وعلى مر العصور حتى أصبحت حرفة القيادة لها تخصصاتها الدقيقة والتي تحوي ميراثاً وصل إلى ذروتة وأصبح مقنناً علمياً وعملياً.

ويري الباحث أن أهمية النقد الجاد يهدف في المقام الأول إلى إلقاء الضوء وتوضيح الفروق والاختلافات الكبيرة في تجارب وأسلوب القيادة في الموسيقى العالمية وتجارب وأسلوب القيادة في الموسيقى العربية من حيث المناهج والدراسة العلمية، وأساليب التدريب والمتابعة، والتدوين ومدونة القيادة، والسيطرة على سرعات الأداء والتعبير، كذلك تقاليد ترتيب جلوس العازفين وأعداد الآلات في الأوركسترا كذلك ترتيب المغنيين وأعدادهم طبقاً لطبقات أصوات الرجال والنساء، إلى جانب أهمية إشارة البدء والذروة والتفاعل وإنهاء العمل بالقفلة الواضحة للمشاهد .

ويلاحظ في حرفة قيادة الموسيقى العربية أن القائد لم يتدرج في دراسة منهجية خاصة بالجوانب العلمية والعملية للمارسة كتخصص دقيق ، بل أن علم القيادة لم يدرج له منهج دراسي أو تخطيط علمي يتناسب والمتطلبات المستقبلية للتطور المنشود في تقدم العلوم الموسيقية بشكل عام.

وفي علم القيادة بشكل خاص، ذلك على الرغم من أن القيادة تُمارس فعلياً وأصبحت حرفة متداولة وتشاهد في عروض فنية منتظمة رسمية وتمثل الدولة في كل أنحاء الوطن العربي بل وفي العالم أجمع .

ويهدف البحث إلى التعرف على إيجابيات تجارب حرفة القيادة في الموسيقى العالمية كتخصص دقيق، والمواصفات التي يجب أن تتوافر في دارس علم القيادة والدراسات التي يجب أن يحصل عليها والتعريف بمدونة القيادة وأسلوب التعامل بالإشارات للعازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين أثناء التدريبات وفي الحفلات، واستنباط أسلوب أمثل للتطبيق، كذلك إلقاء الضوء على بعض جوانب قصور الأداء في قيادة الجانب العملي للموسيقى العربية، وأهمية التركيز على تداول واستخدام كافة المصطلحات الفنية الخاصة بالسرعات وتشكيل العبارات والجمل اللحنية في الأداء، وخاصة بما يهدف إلى توضيح أهمية عمل القائد وتعبيراته الخاصة بالقوة والضعف أو الفرح والحزن، والتكامل والانسجام عبر فهم ودراسة ووعي للعمل الفني الذي يقدمه ويعبر عنه كعازف محترف ضمن عازفي الفرقة الموسيقية أو الأوركسترا وذلك من خلال: الإشارات الزمنية والتعبيرية للقيادة. وينقسم البحث إلى إطارين :

الأول : الإطار النظري ويشمل

- نبذة عامة عن القيادة في بعض الحضارات القديمة.
- تطور القيادة في الموسيقى الأوروبية.
- تطور القيادة في الموسيقى العربية.

الثاني : الإطار العملي ويشمل

- التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى الأوروبية من الناحية العلمية والعملية .
- التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية من الناحية العلمية والعملية .
- المنهج التطبيقي لحرفة القيادة في الموسيقى العالمية.

أولاً: الإطار النظري

نُبذة عامة عن القيادة في بعض الحضارات القديمة(٦) :

يُمكن التأكيد على ظهور القيادة الموسيقية إلى بعض النقوش التي وجدت في الحضارة الفرعونية في طيبة مقبرة أمنمحات (١٥٠٠ق.م) حيث توجد لوحة تبين قائدا في مواجهة فرقة العازفين والمنشدين، أما في الحضارة اليونانية القديمة فقد كان إيقاع كل من الكورس والآلات الموسيقية يُبين عن طريق قائد كان يضرب الأرض بالقدم اليمنى، التي يُلصق بها قطعة من الحديد لضرب وتوضيح الإيقاع، حتى تطور هذا فيما بعد إلى إشارات مرئية تعني إدارة الأداء والذي يقضي برفع اليد اليمنى للتعبير عن زمن ضعيف وخفضها يعني التعبير عن زمن قوي.

أما في الموسيقى العربية فيرجع تاريخ القيادة في الأصل إلى الغناء بشكل عام حيث كان المغني يتولى إدارة القيادة بنفسه في مراحل الازدهار والتطور عبر العصور ولاشك أن اتصال العرب بالمدنيات المجاورة وظهور علماء للموسيقي العربية قد أسهم في إنماء وتطور الشخصية المميزة لطابع الموسيقى العربية، والتي هي في حاجة شديدة إلى المراجعة السريعة والتدقيق العلمي المتطور والمستنير .

تطور القيادة في الموسيقى الأوروبية (٩)

يُعتبر مطلع القرن السادس عشر الميلادي المدخل الحقيقي لبداية البحث عن حرفة القيادة حيث ظهر تقليد في مدينة (بوهيمي Bohemia -١٥١٢م)(١) يقضي بضرب الأرض بالأقدام لضبط الإيقاع ولكنه كان محل انتقاد دائم، وقد عرّفَ أورني ثوباركوس Orin thoparchus ١٥١٧م كلمة تاكتوس Tactus بأنها حركة تبينها إشارات اليد لقائد فرقة المنشدين لتوجيه الغناء في زمن منتظم، وقدّ عرّفَ فوجلسانج Vogelsang عام (١٥٤٢م) كلمة تاكتوس بأنها ضربات زمنية مستمرة لضبط الإيقاع بحركة من اليد لقائد فرقة المنشدين وقد انتقد بيرمودو Bermudo عام (١٥٤٩م) التقليد الذي يهدف إلى ضرب المدونة باليد لتوحيد الأداء بين المنشدين.

وفي عام (١٦٠٥م) كتب كويتشريبرQuitshreber كتاباً بعنوان الضرب في الموسيقى وأيضاً كتب زوتلر Sutler في عام (١٦٣٦م) كتاباً بعنوان تاكتوس، وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كان قائد الكورال في الكنيسة يستخدم يديه ليوضح الارتفاع والانخفاض للطبقة الصوتية وقد عُرِفَ ذلك باسم كيرونوميا Chironomia.كان هذا هو البديل الوحيد عن التدوين الموسيقي الذي لم يكن مستخدماً في ذلك الوقت، وفي عام(١٦٦٥م) قال المؤلف كريستوفر سيمبسون Christopher Simpson إنه من أجل المحافظة على الزمن فإننا نستخدم حركة دائمة من اليد، أو عندما تكون اليد مشغولة بالعزف أو بالنوتة الموسيقية فإننا نستخدم القدم لضبط الإيقاع) فقد كانت الفرق الغنائية تؤدي الترانيم والتراتيل الدينية ذات الطابع الإيقاعي المنتظم عبرالإشارات التي كانت تتم في أحيان كثيرة بمادة يمسك بها القائد بيده اليسرى بينما تقود يده اليمنى التوجيهات للمغنيين .

وقد كتب ميرزن Mersnne عن الهارمونية العالمية Harmonic Universal استعرض كيفية الاسترشاد بحركة تحديد إشارات الزمن ونصح القادة رؤساء الفرق بدراسة فن الإشارات عن طريق البندول ولكنه حذر من الانسياق في هذا الاتجاه، نظراً لأن بعض المؤلفات كانت تتضمن تغييراً في الزمن وقدراً معيناً من الحرية في سرعة الأداء روباتو Rubato وقد ساهم انتشار فن الأوبرا في باريس بازدياد أعداد العازفين والمنشدين بشكل جعل من المهم استخدام المدونات الموسيقية ذات الموازير المحددة من أجل دقة أكثر في تجميع وتوحيد الأداء، كما ظهرت فكرة القيادة بواسطة قوس الفيولينة الخاصة برئيس العازفين، وأصبح ذلك تقليداً متبعاً فيما بعد حيث أشار الكثير من نقاد القرن السابع عشر إلى أن تحديد الزمن بأية طريقة ممكنة يُفيد في توحيد أداء فرقة الكورال حتى لو كان ذلك باستخدام منديل، كما أن بعض القادة استخدم يداً صناعية تتحرك بواسطة بيدال لتحديد الزمن كما وأن فرقة الكورال الكبير كانت تستخدم أكثر من قائد، وشهدت تغيراً في طريقة التاكتوس في ذلك الوقت حين كتب النابغة موتسارت Mozart في عام (١٧٨٢م) عن أداء مؤلفته أوبرا الاختطاف من السراي الآتي :

(إنني أظن أنه من الأفضل أن أقود هذا العمل من موقعي كعازف للهاربسيكورد)، وقد استمر هذا التقليد جنباً إلى جنب مع تقليد القيادة بقوس آلة الفيولينة، وقد كشف الباحث والعالم الموسيقي هوجو ريمان Hugo Rieman (١٨٤٩ - ١٩١٩م) عن مدرسة موسيقية ألمانية نشأت منذ منتصف القرن الثامن عشر أسهمت بجهد كبير في تطوير الأوركسترا السيمفوني والارتفاع بمستوى الكتابة الموسيقية له بصفة عامة، وتُعرف هذه المدرسة باسم منهايم(٢) وتكمن أهميتها في وضع أسس فن قيادة الأوركسترا ، والسيطرة على سرعات ومتطلبات الأداء السليم كما أسهمت في خلق أسلوب للكتابة الأوركسترالية(٢) يتلخص في الآتي :

١- الاعتماد الكلي على آلة الفيولينة كآلة لحنية والابتعاد عن الأسلوب البوليفوني .
٢- التلوين والتظليل في الأداء من حيث الشدة والضعف أو البطء والسرعة .
٣- عدم الاعتماد على ترقيم الباص كما كان متبعًا من قبل وكتابة الهارمونية كاملة .
٤- استخدام السكتات ببراعة وكتابتها في الأوقات غير المتوقعة .
٥- استخدام العزف المتكرر بطريقة الترعيد Tremolo وأداء التآلفات الهارمونية بحيث تسمع مفرداتها بالتتابع وبسرعة Broken chords

لذا يمكن القول أن فن القيادة الأوركسترالية والكتابة له كما هو مفهوم اليوم، يرجع في الأصل إلى النصف الثاني

من القرن الثامن عشر حيث تم تحديد أعداد الآلات والمجموعات المختلفة التي يتكون منها الأوركسترا بشكل ثابت ويرجع ذلك إلى الدور الذي لعبه أوركسترا منهايم الذي كان يتكون عام (١٧٢٠م) من عدد (٣٤) عازفاً، وفي عصر هايدن (١٧٣٢-١٧٩١م) تم وضع أسس جديدة لتكوين الأوركسترا السيمفوني، وقد استفاد موتسارت ومعاصروه بتجارب هايدن في تشكيل الأوركسترا وعملوا جميعاً على إرساء قواعد التشكيل الجديد الذي تكون من عدد ٤٣ عازفاً، واستقر الأمر في ذلك العصر على النحو التالي :

تشكيل أوركسترا مانهايم عام ١٧٥٦م من عدد ٥٦ عازفاً كالتالي :

١- الوتريات : عدد ٢٠ فيولينة: عدد ٤ فيولا، عدد ٤ تشيللو، عدد٢ كونترابياص .

٢- آلات النفخ الخشبية : عدد ٤ فلوت، عدد ٢ أبوا، ١ فاجوت .

٣- آلات النفخ النحاسية : عدد ٤ كورنو، عدد ١٢ ترومبيت .

٤- آلات الإيقاع : عدد ٢ طبل .

تطور القيادة حتى النصف الثاني من القرن العشرين (٢٥)

يلاحظ أن اكتساب الخبرات والتجارب التي تمت خلال القرن الثامن عشر والتي أدت إلى نمو الأوركسترا وازدياد عازفيه قد أدى إلى مزيد من الاستقرار والتطور حيث إنه في عام ١٨١٦م ذكر المؤلف سفور Sphor إن قيادة الأوبرا في مدينة ميلانو الإيطالية كانت تتم بواسطة عازف الفيولينة الرئيس، ولم يكن هناك أية وسيلة أخرى للقيادة، أما سفور نفسه فقد كان يستخدم لفافة من الورق في قيادته للأوركسترا ثم استخدم بعد ذلك قوس آلة الكمان في الإشارة ثم عصا القيادة، وكانت فكرة القيادة بالعصا واردة قبل ذلك في مراحل سابقة إلا أنها لم تكن مؤثرة بقدر تأثير القيادة بلفافة الورق أو بعض الوسائل التي سبق استخدامها ويرجع ذلك إلى عدم القدرة على معرفة كيفية الإمساك بالعصا أو الإشارة بها لضبط الزمن وتوحيد الأداء ولإثارة الخيال اللازم للتعبير .

ويعتبر فيلكس مندلسون Mendelsson المؤلف الألماني (١٨٠٩-١٨٤٧م) أهم من برعوا في القيادة، كان يستخدم عصا بيضاء لتكون واضحة لأعين العازفين، وكان يفرض نظاماً صارماً في التدريبات المنضبطة مما أضاف إلى تقاليد القيادة الدقة المتناهية .

ويعتبر فيبر Weber (١٨٢٦ - ١٧٨٦م) المؤسس الحقيقي للقيادة الألمانية الحديثة وكذلك يرجع الفضل لكل من فاجنر Wagner (١٨٨٣ - ١٨١٣م) وبرليوز Berlioz (١٨٦٩ - ١٨٠٣) في إرساء مبادئ فن القيادة (٣١) وهي المبادئ التي لا تزال سارية في ممارسة هذه المهنة بواسطة عظماء قادة الأوركسترا في العالم حتى يومنا هذا .

وقد اختلف كل من فاجنر وبرليوز في أسلوب القيادة، فبينما كان فاجنر يتطرف في حرية الحركة في الزمن Rubato بهدف التعبير العاطفي الحاد كان برليوز شديد الدقة وبعيداً عن التطرف من أجل وحدة أكبر في الأداء، وكان من المعتاد في القرن التاسع عشر أن يقف قائد الأوركسترا بين الأوركسترا والمسرح، وكان برليوز يوافق على ذلك .

وذكر أن فاجنر قد أصبح أكاديمياً وأن تدريبه للأوركسترا وقيادته له باستخدام عصا القيادة أصبح متحضراً من خلال متابعته لمدونة قائد الأوركسترا التي أتاحت له الرؤيا الشاملة والأداء والتعبير المتكامل، كذلك فقد أضاف برليوز بعض ملاحظات وتفاصيل عن الإشارات للقائد يشرح فيها أنه يجب أن تتضمن سيكولوجية التعبير الموسيقي ، وأنه يجب أن تختلف في طبيعتها التعبيرية من عمل إلى آخر، ونادى أيضاً بتدريبات منتظمة ومنفصلة للمغنين وللموسيقيين قبل أن ينضما معاً، وذلك لدقة أكثر في تنفيذ العمل الفني .

القيادة في الموسيقى العربية وأسباب تطورها: (٧)

يرى الباحث أن ما ذُكر بالمراجع التاريخية، وما جاء بها من أحداث عن الدور الهام الذي قامت به كافة المؤثرات السياسية والثقافية والتعليمية، لعبت دوراً إيجابياً ومؤثراً خلال كل من القرنين التاسع عشر والعشرين (١٩٠٠ - ١٨٠٠م)، خاصة في مصر التي كانت مطمعاً للغزاة لأهمية موقعها الجغرافي حيث كان لتأثير بعض الدول الغازية دوراً أسهم في تطور الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي وخاصة فيما يتعلق بالموسيقي والقيادة، ويمكن تلخيصها في النقاط

الهامة كما يلي :

أولاً : المؤثرات السياسية :

كان لآثار الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨: ١٨٠١م دوراً إيجابياً في فتح أذهان وأنظار المصريين على مدى تقدم الحضارة الأوروبية في العلوم والفنون .

ثانيا : المؤثرات الثقافية :

كان لحكم محمد علي وأسرته (١٨٠٥: ١٩٥٢م) فضل كبير في تأسيس دولة مصر الحديثة حيث أهتم بالتعليم بشكل عام، وبالتعليم الموسيقي بوجه خاص في كلا الجانبين النظري والعملي واستعان بالمتخصصين من الفرنسيين والألمان والإيطاليين، ودخلت الموسيقى إلى الحياة العسكرية ثم إلى الحياة الشعبية عن طريق الحفلات التي قدمتها تلك الفرق العسكرية في المناسبات الوطنية والأعياد الدينية والقومية، بينما أخذ طابع الحياة الأوروبية يبدو مؤثراً ويزداد انتشاراً خاصة في عهد أبنائه والذي بلغ ذروته في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣- ١٨٧٩) حيث تم بناء الأوبرا المصرية وقُدمت فيها أوبرا عايدة ، كان ذلك بمثابة التعرف على الثقافة والحضارة الأوروبية والتأثر بها حتى يومنا هذا .

ثالثًا. تطور التعليم الموسيقي في مصر (١٤) :

زاد الاهتمام بالتعليم الموسيقي في مصر بشكل عام منذ مطلع القرن العشرين، حيث ساهم في ازدهار الحياة الموسيقية وتطور التفكير العلمي والثقافي وعلى مراحل متعاقبة ففي عام (١٩١٣م) تكونت جماعة من هواة الموسيقى عملت على نشر الوعي بالموسيقى العربية .

وفي عام (١٩٢٩م) افتتح معهد الموسيقى الشرقية، وفي عام (١٩٣٣م) تحول اسمه إلى المعهد الملكي للموسيقى العربية، ثم إلى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، وفي عام (١٩٣٦م) أنشئ معهد التربية الموسيقية، ثم تحول إلى كلية التربية الموسيقية، وفي عام (١٩٤٤م) أنشئ المعهد العالي للموسيقى المسرحية ليجمع بين الغناء العالمي والغناء العربي وأغلق عام ١٩٥٨م، وفي عام (١٩٥٩م) صدر قرار وزارة الثقافة بإنشاء المعهد القومي العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار) لدراسة علوم الموسيقى الغربية وتزويد أوركسترا القاهرة السيمفوني بعازفين ومغنيين مصريين، وفي عام (١٩٦٧م) صدر قرار وزارة الثقافة المصرية بإنشاء المعهد العالي للموسيقى العربية .

وتعتبر صور الغناء التقليدي (١٤) وأساليب الأداء في أنحاء الوطن العربي والتي تختلف من بلد إلى آخر هي الصور الحقيقية للتعبير عن التطورات الموسيقية وربما يرجع ذلك إلى تأثير بعض المؤثرات السياسية واختلاف أساليب التعليم والثقافة، بالإضافة إلى اختلاف اللهجات وتعتبر مدارس الغناء القديم في مصر، الشام، واليمن، العراق والمغرب العربي المدارس الرائدة التي تخرج منها غالبية المغنين فكان لهم فضل الريادة في خلق طابع خاص في التلحين والأداء المتقن، ولم تكن المصاحبة الآلية في تلك المدارس تنال أية عناية، وكان الاهتمام الأكبر باللحن والكلمات وصوت المغني وأسلوب أداؤه، وكانت الآلات المصاحبة لا تزيد عن أربع آلات هي آلة العود، القانون، الناي والإيقاع أما آلة الكمان فلم تُضم إلى تلك الآلات إلا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وعرفت تلك المجموعة بالتخت الذي بدأ تكوينه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر واستمر حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكان مهمته التمهيد للمعنى لأداء بعض الألحان التقليدية واستمر تكوين التخوت للمغنيين فأصبح لكل مغني تخت يعرف باسمه مثل :

تخت منيرة المهدية، سلامة حجازي، سيد درويش، أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب ويلاحظ أن تشكيل التخوت في صورتها العامة وقبل نمو أعداد العازفين وإضافة بعض الآلات الغربية الأخرى كان الدعامة الأولى والأساسية التي يمكن التعرف من خلالها على أساليب الأداء والمصاحبة، أما القيادة الموسيقية بالشكل الحرفي فلم تكن ألحان وموسيقى ذلك العصر في حاجة لها كما حدث في تجارب الموسيقى الكلاسيكية ، وكان المغني غالباً يُعطي عازف الإيقاع إشارة البدء ثم يتولى بنفسه قيادة الأداء، أما المصاحبة الآلية فكان يتولاها عازف القانون أو العود أو الكمان، كانت المصاحبة بسيطة لا تستلزم أية تدخلات للسيطرة على السرعات أو الانتقالات اللحنية أوالإيقاعية .

ويجب الإشارة إلى أنه بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٩)(١) كثُر تكوين الفرق الموسيقية البسيطة، والتي استعانت بها الفرق التمثيلية وبكل أنواع الغناء، مما أدى

إلى ظهور بعض الملحنين والمؤلفين الذين كانوا على قدر من الطموح والثقافة والعلم أمثال : محمد كامل الخلعي (١٨٨٠ - ١٩٣٨)، داود حسني (١٨٧١ - ١٩٣٧)، سيد درويش (١٨٩٢ -١٩٢٣)، محمد القصبجي (١٨٩٢- ١٩٦٩)، زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١)، رياض السنباطي (١٩٠٦ - ١٩٨١) ومحمد عبد الوهاب (١٩١٠ - ١٩٩١) وغيرهم من عباقرة ذلك العصر ويمكن اعتبار هذه المرحلة هي البداية الحقيقية لظهور حرفة القيادة في الموسيقى العربية لتدريب العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين لتوحيد وضبط سرعات الأداء، خاصة في التسجيلات الإذاعية وبعض الحفلات الغنائية العامة، كما كان لظهور صناعة السينما(٨) في مصر (١٩٢٧) أثر كبير أدى إلى تطور أساليب التأليف والتلحين فازداد الاهتمام بالقيادة التي أصبح لا غنى عنها، بعد أن أصبحت الموسيقى عنصراً أساسياً في نجاح الأفلام وخاصة الغنائية، كذلك لعبت الإذاعة الأهلية(١٣) المصرية منذ ظهورها في عام (١٩٢٨) دوراً إيجابياً في اهتمام الدولة بإنشاء الإذاعة الحكومية لما لها من دور هام في نشر الثقافة والعلوم والفنون بكافة أنواعها، فظهرت جماعة المجددين ممن توفرت لهم ملكة التجديد والابتكار في التأليف والتلحين ومزج بعض العلوم والآلات الغربية بالموسيقى العربية والذي أصبح له مكانة خاصة مع تقاليد الحفلات الدورية للسيدة أم كلثوم (١٨٩٨- ١٩٧٥) فكان يتولى عازف القانون إدارة التدريبات بتوجيهات الملحن قبل موعد الحفل ثم يتولى عازف القانون بنفسه القيادة أثناء الحفل، وخاصة في إعطاء إشارة البدء أو التكرار لبعض الأجزاء .

ويُعتبر النصف الثاني من القرن العشرين مدخلاً أساسيًا وإنجازاً كبيراً في تطور أساليب التفكير الموسيقي ونشر الوعي الثقافي وظهور حرفة القيادة كمهنة تمارس من خلال إهتمام الدولة بتكوين بعض الفرق الموسيقية الرسمية وتعيين قادة أو رؤساء لها كالآتي : في ١٥ يناير عام ١٩٥١م تكونت فرقتان للإذاعة المصرية هما (١٠) :

الفرقة الأولى : أوركسترا الإذاعة : تكونت من عدد قليل من عازفي الآلات الأوركسترالية فقط لتقديم فواصل من الموسيقى العالمية والعربية المتطورة وتولى الإشراف عليها وقيادتها بعض الفنانين الدارسين ومنهم : عبد الحميد عبد الرحمن، عبد الحليم علي، محمود عبد الرحمن ومحمد حسن الشجاعي وغيرهم .

الفرقة الثانية : فرقة الإذاعة : تشكلت من بعض مشاهير عازفي ومحترفي الموسيقى العربية التقليدية الذين أشرفوا على تدريباتها وتقديم فواصل لمؤلفات الموسيقى العربية التقليدية والمتطورة من الذين يشهد لهم بالخبرة والمعرفة ومنهم :

عزيز صادق، علي فراج، حسين جنيد وعبد الحليم نويرة وغيرهم بالإضافة إلى تكوين بعض الفرق الأخرى التي تقدم بعض فواصل الموسيقى العربية من سماعيات ولونجات وبشارف مثل : تخت عبد العزيز محمد، فرقة الغجر للدكتور جوهر، ورباعي المنسي .

وفي نهاية عام (١٩٥٦) صدرت توصية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب(١٥) في ذلك العصر بتكوين أوركسترا سيمفوني مصري، وفي عام (١٩٥٩) انتقل أوركسترا الإذاعة إلى وزارة الثقافة وتحول اسمه إلى(٢١) أوركسترا القاهرة السيمفوني الذي أتاح تكوينه الفرصة لتقديم العديد من مؤلفات بعض الفنانين المصريين المتطورين أمثال :

أبو بكر خيرت، يوسف جريس، حسن رشيد، حليم الضبع، جمال عبد الرحيم، رفعت جرانه: يوسف شوقي، وعزيز الشوان وغيرهم، كان لهذا الفكر المتطور في تكوين ذلك الأوركسترا أن استعانت الدولة ببعض العازفين وبعض القادة الزائرين لتدريب وقيادة بعض حفلات موسمية للأوركسترا مثل:

- جيكا زدرافكوفيتش Gika zdravkovitch عام (١٩٥٩م) يوجوسلافي الجنسية .
- أوتافيو دي روزا O. De. Rose عام (١٩٥٩م) إيطالي الجنسية .
- أودو نيشن Udo Nissen عام (١٩٥٩م) ألماني الجنسية .

- آرام خاتشادوريان Aram Kachaturian عام (١٩٦١م) روسي الجنسية .

و توالي بعد ذلك الاستعانة ببعض القادة من المصريين بعد عودتهم من البعثات الدراسية لتخصص القيادة أو في بعض تخصصات العزف ومنهم : أحمد عبيد، يوسف السيسي، طه ناجي، شعبان أبو السعد، سيد عوض، أحمد الصعيدي و مصطفى ناجي وغيرهم، مع استمرار استضافة ودعوة بعض القادة الأجانب من حين إلى آخر، هذا إلى جانب تقليد استمرار تكوين الفرق الموسيقية الخاصة(*) بقيادة رؤسائها .

وتُعتبر ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢م البداية الحقيقية لاهتمام الدولة برفع شأن الموسيقى العربية بصفة خاصة ومن أهم قراراتها في ديسمبر (١٩٥٢م) تشكيل اللجنة الموسيقية العليا (٢٠) من كبار رواد الفن والشخصيات العامة البارزة،كان أهم أعمال تلك اللجنة العمل على جمع وتحقيق تراث الموسيقى العربية الآلية والغنائية وتدوينه ونشره ، كما أسهم برنامج الموسيقى العربية الذي أشرف عليه وأعده وقدمه شفيق أبو عوف في إحياء التراث الغنائي، وفي عام ١٩٦٧م (٢٠) تم تشكيل فرقة الموسيقى العربية التي تبعت وزارة الثقافة المصرية، كبداية لمرحلة هامة لتقديم التراث الموسيقى العربي في حفلات دورية بقيادة عبد الحليم نويره (١٩١٦ - ١٩٨٥) الذي استعان بكبار ورواد العازفين المهرة وبعض حفظة التراث الغنائي من المعاصرين، كما أهتم بتدوين التراث الموسيقي والغنائي ووفق نويرة في تدريب وقيادة المجموعات من العازفين والمنشدين وفقاً لأساليب لم تكن مستخدمة من قبل خاصة في تقاليد المصاحبة والأداء، كان حريصًا على دعم القيمة الفنية للأداء والابتعاد عن نجومية المغني المنفرد، وساهم في إرساء تقاليد معاصرة لتقديم التراث الموسيقي العربي بتحقيق التوازن بين ألحان الماضي والمعاصرة ونظرته الجادة نحو مستقبل علمي متقدم للموسيقى العربية وأسلوب قيادتها، وعلى الرغم من نجاحه، لكنه لم يسمح لأحد غيره بقيادة الفرقة في حياته، ولم يُعد من يخلُفه في قيادة الفرقة .

وفي نهاية الستينيات تم تشكيل فرقة للموسيقى العربية من طلاب المعهد العالي للموسيقى العربية(١٠) وقام بتدريبها على التوالي عبد الحليم نويرة، شعبان أبو السعد ثم حسين جنيد وكان الهدف تدريب الطلاب على العزف والغناء الجماعي وتطورت الفرقة وتحول اسمها إلى فرقة أم كلثوم التي قدمت حفلات دورية وتنوعت برامجها وجمعت بين أعمال التراث القديم والحديث والمعاصر، وكان ذلك تميزاً لها عما تقدمه فرقة نويرة وقد استمر تكوين فرق الموسيقي العربية(٦) لتقديم منوعات من التراث العربي ومنهم فرقة مصر للموسيقى العربية قيادة نبيل كمال والتخت العربي قيادة يسري قطر .

ويلاحظ أن تلك الفرق لم تستمر في الحياة العملية نظراً لتكاليفها الباهظة وعدم إهتمام الدولة بمساندتها، إلا أن فرقتا الموسيقى العربية، وفرقة أم كلثوم يعتبران من أحد أهم دعائم الوجدان الثقافي للمجتمع المصري والعربي، وكانتا أساساً لنهضة موسيقية معاصرة وكانتا سبباً جوهرياً في أن تحذوا بعض الدول العربية في تكوين فرق للموسيقى العربية بغرض تقديم تراثها القومي مثل : لبنان، سوريا، الكويت، عمان، تونس والمغرب وغيرهم، بالإضافة إلى استمرار تكوين الفرق والأوركسترات الرسمية الخاصة بمؤسسات الدولة الثقافية مثل أوركسترا الكونسرفاتوار، أوركسترا المسرح الغنائي، أوركسترا الفرقة الاستعراضية الغنائية، أوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية، أوركسترا الفرقة القومية للفنون الشعبية، أوركسترا السيرك القومي، بالإضافة إلى العديد من فرق الموسيقى العربية التي تتبع الثقافة الجماهيرية بالقاهرة وبعض المحافظات المصرية .

وتقدم تلك الفرق عروضها الفنية في حفلات دورية في القاهرة وباقي المحافظات بهدف نشر الوعي الثقافي والفني بشكل عام، ويلاحظ أن قادة بعض تلك الفرق هم من بعض العازفين الذين أوكل لهم التدريب والقيادة، لعدم توافرالدارسين لهذا التخصص الدقيق، وفي عام ١٩٨٩م تشكلت أحدث فرق الموسيقي العربية بالمركز الثقافي للأوبرا المصرية وعرفت باسم: الفرقة القومية للموسيقى العربية بقيادة سليم سحاب (١٩٤١) (٣)، نظرا لدراسته الأكاديمية وأسلوبه في الجمع بين تقنية القيادة الخاصة بالكورال والأوركسترا وهو يعتبر أول قائد عربي دارس للموسيقى وللعلوم النظرية الغربية ولفن قيادة الكورال والأوركسترا وتطبيقاتهم العملية .

وخلاصة القول في الجانب النظري أن تجارب القيادة في الموسيقى العربية لم تزدهر إلا في مصر خلال القرن الماضي، نظرا لموقعها الثقافي وتجربتها الرائدة في جمع وتدوين التراث بشقيه الآلي والغنائي، ونظراً للدور القيادي الذي لعبته في

كافة المجالات الفنية والسياسية والاقتصادية والثقافية والتعليمية وما قدمته للمجتمع العربي الحديث من كبار رواد الآدب والفكر والفن والتعليم والثقافة مما أسهم في إثراء الحياة العلمية والعملية عبر كافة المجالات بشكل عام، والموسيقى العربية بشكل خاص .

ثانيًا : الإطار العملي

إن أهمية العلاقة بين التأليف الموسيقي وعلاقته بالقيادة من الجانبين العلمي والعملي أمر بالغ الأهمية حيث إنه بدون توافر المؤلفات لا توجد قيادة، لذا فإن حرفة التأليف سبقت حرفة القيادة بل أنها العامل الأساسي في ظهور الاحتياج إلى تطور أساليب القيادة بشكل عام بل وجعل منها مهمة شاقة وحرفة صعبة وخاصة بعد أن تعقدت أساليب التأليف واستخدام قوالب موسيقية وغنائية تعتمد على مجموعة من القواعد والعناصر والأسس التي يجب أن يلتزم بها، طبقا للأصول الخاصة بنظام البناء اللحني وتنميته وإخضاعه للتدوين والتحليل وهنا يجب ملاحظة الفروق الواضحة بين تجربة القوالب الغنائية والآلية المتداولة في الموسيقى الكلاسيكية التي استقرت وتفاعلت وتطورت ووصلت إلى ما هي عليه حتى الآن وعدم إمكانية المقارنة بينها وبين تجارب القوالب التقليدية والحديثة المتداولة في الموسيقى العربية لأن معظمها تأثر نتيجة احتكاك ومحاكاة لثقافات أخرى، ومنها ما استحدث نتيجة لتقدم وسائل التعليم والثقافة مما ساهم في إنماء وتطور أساليب التعبير الفكري والنفسي في بناء الألحان بالإضافة إلى أهمية العناصر المميزة والخاصة بالمقامات والإيقاعات وأساليب الأداء والتعبير والتي تجعل من مهمة القائد في الموسيقى العربية مهمة صعبة وشاقة .

أولاً . التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى الأوروبية(١٢)

يُعرف التأليف في الموسيقى الأوروبية بعلم التصميم والبناء Musical Structure and designs بدءاً من الأصوات المنغمة من تجميع أجزاء الكلمة، العبارة، الجملة، الفقرة ثم الحركة الموسيقية، وتنسب المؤلفة الآلية أوالغنائية إلى العصر الذي أنتجت فيه لأن لكل عصر له ما يميزه عن غيره ويعتبر عصر النهضة (١٣٠٠ : ١٦٠٠م) هو المدخل الحقيقي لتطور علم التأليف، حيث كان لاختراع الطباعة دور فعّال وبدأت تجارب طباعة مدونات المؤلفات الموسيقية، وفي ذلك الوقت لم يكن للقائد أهمية، لأنه غالباً ما كان هو المؤلف الذي يتولى الإشراف على تنفيذ مؤلفاته بنفسه، وكان ذلك البداية الحقيقية للعلاقة بين التأليف والقيادة ويقسم المؤرخون تلك الفترة على النحو التالي :

أ. عصر الباروك (١٦٠٠:١٧٥٠م)

وهو العصر الذي ظهرت فيه الاتجاهات الفلسفية والاكتشافات الجديدة في ميادين العلوم والرياضة والطبيعة، وهناك نتاج ضخم من مؤلفات موسيقية متعددة لمؤلفين أسهموا في إثراء الموسيقى العالمية ومن أهم القوالب الغنائية والآلية في عصرهم الآتي :

الأوبرا، السويت، الروندو، الصوناته، والكونشيرتو لآلة منفردة والتنويعات .

ب. العصر الكلاسيكي(٥) : (١٧٥٠– ١٨٠٠م)

هو أسلوب موسيقي جديد صاحبه تغيير شامل في طريقة الصياغة، وفي اختيار القوالب المستخدمة إما بتطوير القوالب القديمة لتناسب التطور الفني الجديد أو بابتكار قوالب وصيغ جديدة تتماشى مع فكر الأسلوب الجديد وتعتبر مدرسة فينا(٦) أساساً لتعليم العزف والتعبير الموسيقي ومن أهم شخصيات ذلك العصر الذين كان لهم دوراً إيجابياً في التأليف والقيادة: (فرنسوا كوبران، جان فيليب رامو، دومنيكو، سكارلاتي، جيوفاني بيرجوليزي، كارل فيليب إيمانويل، يوهان سبستيان باخ، جوزيف هايدن، فولفانج اماديوس موتسارت، كريستوف جلوك . ولود فنج فان بيتهوفن) .

ج .العصر الرومانتيكي(١٧) : (١٨٠٠:١٩٠٠م)

وهو يعني أسلوب للكتابة الأوركسترالية، على الرغم من اختلاف أساليب الكتابة في القرن التاسع عشر إلا أن ثلاثة اتجاهات ظلت بارزة ومعبرة عن نفسها في تلك الفترة وهي :

١– المرحلة البطولية : ويمثلها لودفنج فان بيتهوفن L. V. Beethoven في تحطيم القواعد الصارمة للعلاقة الفارقة بين طبقة النبلاء والأمراء وبين عمل المؤلف في البلاط.

٢– المرحلة الشاعرية : ويمثلها جيل من الشباب الذين

تأثروا بالحركة الأدبية والفنية مع مطلع القرن التاسع عشر والتي استمرت حتى نهايته ومن أهم مؤلفي هذه المرحلة :

فرانز شوبرت	F . Schubert	١٨٢٨ - ١٧٩٧ م
روبرت شومان	R. Schumann	١٨٥٦ - ١٨١٠ م
فيلكس مندلسون	F . Mendelsohn	١٨٤٧ - ١٨٠٩ م
كارل ماريا فون فيبر	C .M . V. Weber	١٨٢٦ - ١٧٨٦ م
يوهان برامز	G. Brahms	١٨٩٧ - ١٨٢٣ م
فردريك شوبان	F. Chopin	١٨٤٩ - ١٨١٠ م
هيكتور برليوز	H. Berlioz	١٨٦٩ - ١٨٠٣ م
نيكولاي بجانيني	N . Paganini	١٨٤٠ - ١٧٨٢ م
فرانز ليست	F . Liszt	١٨٨٦ - ١٨١١ م

٣- المدارس القومية :

أهتم فيها بعض المؤلفين بكتابة ألحان بلادهم الشعبية في أسلوب عالمي ظهرت فيه القومية المميزة باللحن والإيقاع وخاصة المقامية التي تميز موسيقى كل شعب على حدة وبالتالي فقد شهدت الموسيقى القومية نمواً لبعض القوالب الجديدة أضافت أساليب مبتكرة جديدة من أهمها الرابسودية المجرية والمازوركا والبولنيز والرقصات السلافية وغيرها من أعمال المؤلفين الذين عُرفوا بالخمسة الكبار وهم :

ميلي بالاكريف	M. Balakriev	١٩١٠ - ١٨٣٧ م
سيزار كوي	C. Cui	١٩١٨ - ١٨٣٥ م
موديست موسورجسكي	M. Mussorgsky	١٨٨١ - ١٨٣٩ م
إسكندر بورودين	A. Borodin	١٨٨٧ - ١٨٣٤ م
ريمسكي كورساكوف	R. Korsakov	١٩٤٠ - ١٨٧٨ م

وكذلك أهتم بعض المؤلفين غير الروس مثل شوبان البولندي وليست المجري ودفورجاك التشيكي بكتابة ألحان بلادهم القومية في مؤلفاتهم المتميزة .

٤- المدارس الحديثة في القرن العشرين :

- التأثيرية : كانت انعكاساً لحركة فنية ظهرت في الفن التشكيلي الفرنسي .

- الكلاسيكية الجديدة : على يد كل من أيجور سترافنسكي Igor stravinsky (١٩١٧ - ١٨٨٢م) ، بيلا بارتوك Bella Bartok (١٩٤٥- ١٨٨١م) اللذين بحثا عن عاطفة أقل، تتناسب مع المجتمع المادي المعاصر، والعودة إلى الكلاسيكية التي دُمرت على يد المتطرفين الذين بالغوا في التعبير عن العواطف، كما أراد ربط الموسيقى بالحياة والبيئة والإنسان والفنون الأخرى، وذلك على حساب القيم الموسيقية وأهمها : القوالب، التوازن والرشاقة، علوم الكتابة، الصنعة والحرفية الموسيقية، وقد تطور فن القيادة الأوركسترالية في هذا العصر وأصبح له دراسات متخصصة وقواعد راسخة وأصبحت حرفة معقدة، تتناسب مع أهميتها في الربط بين الأعداد والنوعيات الهائلة لآلات الأوركسترا، بالإضافة إلى الأصوات البشرية الجماعية والفردية .

ثانيا : التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية (٨)

إذا أردنا أن نتعرّف على أهمية العلاقة بين التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية فيجب علينا التعرف على الجانبين النظري والعملي وأن نحدد القواعد التي توضح إمكانات التأليف والإبداع الموسيقي والتي تربط فيما بينها وتحدد أهم مقومات المؤلف وهو القدرة على النماء والتفاعل من خلال ألحان بسيطة يمكن أن تكون فلكلورية معبرة عن البيئة أو الحدث ذو البعد التاريخي والأحداث الاجتماعية التي تتجدد دائماً.

وتُعتبر إمكانات المؤلف في التفاعل والتطوير والتنويع في الألحان ذات قيمة عالية إذا كان المؤلف دارساً ومتمكنا من العلوم الموسيقية والإنسانية وملماً بالآداب والدراما المسرحية والفنون التشكيلية وغيرها ، كل ذلك يعطيه القدرة على تطويع العلم والخبرة والمعرفة في توجيه وتحديد أسلوب خاص به في قيادة الصيغ الموسيقية والغنائية التي يعبر عنها .

فإذا لاحظنا أن ما يميز التأليف وعلاقته بالقيادة في تجربة الموسيقى العالمية، نجد أنه ينحصر في المدونات الموسيقية المتداولة والتي يتم الاعتماد عليها في الدراسة والقيادة، وهنا يمكن التفرقة بين التأليف العلمي الجاد في الموسيقى العربية وبين تجربة الألحان التقليدية التي تم تناقلها عبر الحفظة

والرواة، حتى بعد أن تم جمع الكثير من تلك الأعمال الآلية والغنائية بهدف تدوينها لاستخدامها في المناهج الدراسية بالمعاهد والكليات الموسيقية إلى جانب حاجة الفرق الموسيقية التي شكلتها الدولة لتقديم برامجها الفنية إلا أن غالبية تلك المدونات المتداولة والخاصة بقوالب الموسيقى العربية هي في حاجة شديدة إلى المراجعة لمعالجة القصور في التضارب والاختلاف وخاصة فيما يعرف بمدونة القيادة

أما بالنسبة إلى التأليف وعلاقته بالقيادة في تجارب ومحاكاة الموسيقى الغربية في مصر منذ مطلع القرن العشرين وخاصة أن بعض المؤلفين في مصر اجتهدوا في كتابة مؤلفات متطورة ذات طابع قومي استلهموا جذورها من تراث الفن المصري أو بوحي من حضارته الفرعونية أو من الروح العربية الإسلامية، بالإضافة إلى الأحاسيس الوطنية التي أسهمت في ميلاد الموسيقى المصرية المتطورة على يد بعض الشخصيات من الرواد الذين كتبوا موسيقاهم لتحوي مضموناً مصرياً في ثوب قالب عالمي، وقد حملوا عبء ارتياد هذا المجال المتقدم ليكتبوا أعمالا عبرت عن رؤيتهم وتجربتهم الفنية ومن أهمهم (٦) :

١- حسن رشيد ١٨٩٦- ١٩٦٩ مؤلف موسيقي - كتب مؤلفاته متأثرا بالأسلوب الغربي، وكان غريباً عن الأذن العربية .

٢- يوسف جريس ١٨٩٩ -١٩٦١ تفرغ للتأليف واستوحى أعماله من البيئة المصرية متأثرا بطابع التقاسيم الحرة

٣- أبو بكر خيرت ١٩١٠ - ١٩٦٣ يُعتبر من أحد أهم رواد التأليف الموسيقي المتطور، استخدم الألحان الشعبية والتراثية المصرية في العديد من مؤلفاته .

٤- أحمد عبيد ١٩١٦ - ١٩٨٠ برز كقائد، له العديد من المقطوعات الموسيقية ذات الهارمونية البسيطة .

٥- عزيز الشوان ١٩١٦ - ١٩٩١ منح وسام العلوم والفنون في التأليف الموسيقي له العديد من المؤلفات .

٦- إبراهيم حجاج ١٩١٦ - ١٩٨٧ له مكانة كمؤلف وقائد لأعماله وأعمال الغير وتوزيع بعض ألحان المشاهير .

٧- عبد الحليم نويرة ١٩١٦ - ١٩٨٥ من الشخصيات البارزة في قيادة الموسيقى العربية، له مؤلفات قام بتوزيعها وقيادتها بنفسه .

٨- فؤاد الظاهري ١٩١٦ - ١٩٧١ نال العديد من الجوائز عن كتابة الموسيقى التصويرية للأفلام المصرية، وله بعض المؤلفات المتميزة والمسجلة في الإذاعة المصرية وتولى قيادة أعماله بنفسه

٩- حسين جنيد ١٩١٨ - ١٩٨٩ أهتم بالتلحين والتأليف الموسيقي الجاد وتميز بتدريب وقيادة فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية حتى وفاته .

١٠- علي إسماعيل ١٩٢٢ - ١٩٤٧ عمل ملحن ومؤلف وقائد لأوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية، له ألحان ومؤلفات متميزة في اتجاة موسيقى الجاز .

١١- عطية شراره ١٩٢٣م ـــ نال جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون في التأليف الموسيقي، له العديد من مؤلفات القوالب التقليدية والمؤلفات الأوركسترالية ذات الطابع القومي .

١٢- جمال عبد الرحيم ١٩٢٤- ١٩٨٨ له مؤلفات عديدة ذات طابع قومي،استخدم فيها هارمونيات غير مألوفة للأذن العربية .

١٣- رفعت جرانه ١٩٢٤م -له مؤلفات بأسلوب قومي ذا صلة بالتراث الديني والشعبي ونال عدة جوائز من الدولة .

هذا إلى جانب أعمال الرواد وألحانهم منذ مطلع القرن العشرين وخاصة الأعمال التي تميزت بتطور بناء الألحان وعلاقتها بالقيادة وذلك على النحو التالي : (٧)

أولًا : المدرسة القديمة(٦) : (١٨٥٠ : ١٩١٩م)

تزعمها بعض مشايخ رجال الدين ممن تميزوا بالحس الفني والذوق الموسيقي وكان لديهم دراية وخبرة ظهرت في أداء ألحانهم المسترسلة، خاصة القصائد، التواشيح، الأدوار والموال وغيرها ، ومن أعمال تلك المرحلة ما أطلق عليه أعمال التراث لأنها لم تلحن أو تؤلف طبقاً للقواعد العلمية بل انتهجت

دروب بعض القوالب الغنائية التي سبق الحفاظ عليها وتداولها، كما أنها لم تسلك طريق التدوين الموسيقي لأنها لم تكن في حاجة له لبساطة الألحان والاعتماد على الترديد والحفظ دون التدوين الموسيقي لحرية الأداء ولقلة العازفين المصاحبين فلم تكن اساليب الأداء في حاجة إلى أي توجيه أو قيادة .

ثانيا : المدرسة القومية(٦) : (١٩١٩ : ١٩٥٢م)

تؤرخ هذه المدرسة بأعمال فنان الشعب سيد درويش وانتشار ألحانه التي عبّر فيها عن الظروف السياسية والاجتماعية التي عاصرها، وعلى الرغم من عدم تلقيه أية دراسات أكاديمية متخصصة في التأليف أو في بناء الألحان إلا أن تجربته العملية وخبرته وموهبته الطبيعية ساهمت في تميزه وتفوقه على معاصريه وقد أشرف بعض الموسيقيين من الأجانب على تقديم وقيادة أعماله المسرحية، وممن تأثروا به وساروا على نهجه من عظماء القرن العشرين : محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد القصبجي وزكريا أحمد وغيرهم ومع التطور الحتمي اتجه بعضهم إلى تأليف المقدمات الموسيقية الطويلة على غير المألوف إلى جانب تأليف المقطوعات الموسيقية الوصفية والمعنونة بأسماء، أما التأليف الآلي فقد أهتم الموسيقيون ببعض القوالب الآلية المتداولة مثل البشرف، السماعي، اللونجا، والتحميلة وبعض القوالب المستحدثة مثل الفنتازيا والكابريس والبولكا وغيره من قوالب، ويستنتج من هذا أن التأليف والتلحين في تلك المدرسة لم يراعي أهمية العلاقة بين التأليف والقيادة من الجانبين العلمي والعملي وربما يرجع ذلك إلى عدم الإهتمام بالمدونات الموسيقية خاصة عند تسجيل تلك الأعمال فيما عدا بعض الأعمال التي أهتم مؤلفوها بتوزيعها وقيادتها مثل الموسيقى التصويرية للأفلام والمسرحيات الغنائية والمسلسلات الإذاعية والتليفزيونية التي تعتمد بشكل رئيس على المدونة لتنوع الآلات وحساب الوقت بدقة، فكان لابد من قيادة تلك الأعمال أثناء التدريب والتنفيذ، وغالبًا ما يقوم على التنفيذ المؤلف شخصياً أوالموزع الموسيقي، ولم توجد أية مدونة موسيقية تخص القيادة بالمفهوم العلمي الدقيق في تلك المرحلة .

ثالثًا : المدرسة الحديثة(٦) : (١٩٥٢م وحتى الآن)

تبدأ بعد ثورة يوليو (١٩٥٢م) التي تُعتبر مدخلاً لفكر وثقافة جديدة أهتمت بقضايا الوطن وحريته وانعكست في مواكبة التقدم العلمي والحضاري، ونشر الثقافة والإرشاد القومي لرفع الذوق العام وتذوق الفنون الرفيعة مما دفع الكثير من الفنانين للتأثير على الشعوب العربية من خلال الأعمال الأدبية والفنية وخاصة الموسيقى الغناء، ومن أهم التغيرات التي طرأت في الحياة الموسيقية أن تم الامتزاج والتداخل بين الموسيقى العربية والغربية، وموسيقى الجاز والإيقاعات الغربية، بالإضافة إلى تكوين واستخدام الأوركسترا السيمفوني المصري في تنفيذ بعض الأغاني والأناشيد الوطنية التي اشترك في أدائها أعداد كبيرة من العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين مثل نشيد وطني حبيبي الوطن الأكبر ألحان محمد عبد الوهاب وتوزيع أندريه رايدر ، إلى جانب تطور ومهارة استخدام الآلات الموسيقية بالأسلوب العلمي، ويلاحظ أن الاتجاه العام كان يميل إلى العودة إلى الأصول الفنية في أعمال قدامى الملحنين والمؤلفين من رواد الفن الأصيل في المدارس القديمة، فتشكلت اللجان الفنية للعمل على تحقيق ذلك مع استخدام كافة الإمكانات المتاحة لإضافة آلات لم تكن مستخدمة من قبل مثل : الأورج، الجيتار، آلات النفخ الخشبية والنحاسية وآلات الإيقاع مثل التمباني والدرامز والمنغمة مثل الكسليفون والفيبرافون وغيرها، بهدف إثراء التعبير الموسيقى وحسب رغبات المؤلف أولاً، ثم ما يضاف من تآلفات على اللحن الموسيقي أو تعديلات القائد الذي يتولى الإشراف على تنفيذ العمل وتقديمه سواء في التدريبات أوالتسجيلات أو في الحفلات .

وهنا يجب التوقف للمقارنة بين أعمال المؤلفين الذين اعتمدوا في تجاربهم الموسيقية على بعض قوالب ومؤلفات الغرب، وأضافوا إليها روحانيات الطابع العربي القومي مع استخدام كافة الأساليب العلمية في مدونة القيادة ، لأهميتها ولإمكان أي قائد محترف أن يقوم بتنفيذها في أي وقت، وكما آراد مؤلفيها ودون أية إضافات .

أما التجارب التي مرت بها قيادة الموسيقى العربية فتعتبر البداية الحقيقية في الإهتمام بتطوير أساليب التعبير الدرامي من خلال ألحان بعض المسرحيات الغنائية وخاصة أعمال سيد درويش وغيره من المعاصرين فكان لابد من تدوين تلك الألحان من قبل بعض الأجانب المتخصصين ومعاونة بعض المصريين الدارسين فظهرت الحاجة إلى من يتولى التدريب

والقيادة لتقديم تلك الأعمال والإشراف عليها وتحديد نوعية الآلات نظراً لاحتوائها على بعض المقدمات والفواصل الموسيقية والغنائية المتنوعة كالثنائيات والحوارات الغنائية والجماعية والرقصات والتنويع في احتواء عناصر متغيرة في السرعات وتعبيرات مختلفة، ولم تكن القيادة حرفية، لكنها كانت تهدف للربط بين الفرقة الموسيقية أو ما سمي مجازاً في ذلك الوقت بالأوركسترا وبين الأحداث التي تجري على خشبه المسرح وكان يتولاها غالبًا أحد العازفين أو الشخصيات الموسيقية الفاعلة .

فرق الموسيقى العربية الرسمية(٦) :

يلاحظ في تشكيل فرق الموسيقي العربية الرسمية التابعة للدولة وتمول من ميزانية وزارة الثقافة المصرية أنه مهما اختلفت أسماء تلك الفرق إلا أنها جميعاً تُسمى بأسماء قادتها مثل

فرقة الموسيقى العربية : عرفت بفرقة نويرة وحتى الآن، وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية عرفت بفرقة حسين جنيد ، وحاليًا الفرقة القومية للموسيقى العربية تعرف بفرقة سليم سحاب وربما كان المبرر لهذا هو أن قادة تلك الفرق لم يسمحوا لغيرهم بقيادة تلك الفرق وفرضوا قيوداً بطابعهم وشخصيتهم وأساليبهم على أعمال التراث التي من أجله تم تكوين تلك الفرق الموسيقية، وهذا على غير المألوف في تجارب القيادة في الموسيقى العالمية، حيث يسمح لقادة زائرين أو لقادة آخرين معينين لتلك الفرق بتقديم حفلات دورية مما يُثري الجانب العلمي والعملي لتفسيرات جديدة، ربما تكون متطورة وربما أكثر دقة في التعامل مع تراث الموسيقى العربية التقليدية وغيرها مما يُوجد نوعاً من التنافس الفني الهادف ويمكن تلخيص بعض نقاط النقد الخاص بقيادة الموسيقى العربية كالآتي :

١- عدم وجود دراسات أكاديمية خاصة بمناهج قيادة الموسيقى العربية في الكليات والمعاهد الموسيقية العربية .

٢- اختلافات دقة المدونات الموسيقية المتداولة لتراث الموسيقى العربية بين ما هو مسموع وما هو مُدوَّن.

٣- عدم استخدام مدونة القيادة في جميع فرق الموسيقى العربية التي سبق ذكرها ، على الرغم من أهمية ذلك لعمل القائد لاحتوائها على أكثر من مدرج يحوي : مدرج اللحن الغنائي الفردي، مدرج الخط الغنائي الجماعي، مدرجات الآلات الوترية للكمان والتشيللو والكونترباص كل على مدرج، ومدرج آلة النفخ وآلات النبر كالعود والقانون والإيقاع وبالإضافة إلى عدم تدوين المصطلحات الخاصة بالسرعات أو بالتعبير .

٤- عدم تناسب ترتيب جلوس العازفين وأعدادهم، كذلك ترتيب أصوات المنشدين وترتيب وقوفهم طبقا للأصول العلمية الخاصة بالطبقات الصوتية الرجالية والنسائية .

٥- ندرة الأبحاث العلمية والدراسات والمراجع الخاصة بقيادة الموسيقى العربية .

المنهج التطبيقي لحرفة القيادة في الموسيقى العالمية (٢٣) :

ويعني التدريب العملي على قيادة الأوركسترا في عروض موسيقية ، أو في تسجيلات سبق الإعداد والتدريب عليها ، وتعد واحدة من أصعب المهام الموسيقية على الإطلاق .

تعريف قائد الأوركسترا :

جرى العرف أن يلقب مايسترو(٧) Maestro وينبغي أن يكون موسيقياً متمرساً، يعرف كيف يتعامل مع الجمهور وقادراً على نقل أفكار المؤلف للعازفين بالإشارات التي تصدر منه، وأن يكون له دراية بالأساليب الموسيقية، وأن يكون على علم شامل بصعوبات الأداء وتقنيات الآلات الموسيقية، والقدرة على قراءة مدونة القيادة Conductor,s Score وإذا لزم الأمر أن يعزفها على آلة البيانو أو أية آلة أخرى، تلك القدرات هي أمر حيوي في تكوين ودراسة القيادة كعلم وفن رفيع .

أهمية القائد (٢٠):

إن عمل القائد تحوطه الكثير من الأسرار وتكمن في الأداء المسموع الذي يكون في النهاية هو الرد الطبيعي المُفسر لأي تساؤل ولا تأتي القيادة الناجحة إلا إذا اشتملت على شخصية القائد وقدرته على إدراك وفهم كامل للعمل الموسيقي، وأن تكون الإشارة اليدوية شديدة الدقة والوضوح والإقناع، لأن أروع الألحان يمكن أن تتحول إلى رماد بلا حياة تحت قيادة قائد لا يفهم مضمون اللحن، وعلى العكس فإن اللحن الباهت الذي لا حياة فيه يمكن أن ينشط ويُعبِّر بوعي وإحساس بفعل القائد

البارع .

مواصفات القائد :

إن القائد الناجح يستمع إلى الموسيقى قبل أن تعزفها الأوركسترا بزمن كامل، وما يسمعه الجمهور يكون بالنسبة له صدى الصوت الذي تخيله أولاً، وتتم مطابقة سمعية ذهنية وعصبية سريعة بين الصوت المسموع والصوت الذي تخيله أولاً، وسبق به الأداء فتتضح الأخطاء أو الفروق ويظل هو سابقاً للأداء لا تابعاً له .

التدريبات الحديثة (٢٢) :

إن الأسس التي وضعها كل من فاجنر وبرليوز قد اتُبعت بدرجات متفاوتة وبتعديلات من قادة الأوركسترا ومن معاصريهم من الشباب وحتى وقتنا هذا، ويعتبر المزاج الشخصي للقائد وأحيانًا الشخصية القومية قد يكون لها تأثيراً في أسلوب قيادتة .

حرفية القيادة (٢٣) :

إن حرفية تقنية Technique القيادة تتضمن استخدام اليد اليمنى في تحريك العصا، واليد اليسرى في حركة مساعدة، كذلك توظيف العينين بين مدونة القائد والعازفين فإن الحركات الأولية عند القيادة تُستخدم في إرساء الزمن الموسيقي وسرعته، وبيان البداية والنهاية، بما يتخللها من الوقفات والاعتراضات، وهذه الحركات لا غنى عنها في الأداء وهي في حد ذاتها علامات للحفاظ على وحدة الأوركسترا وللحصول على نتيجة فنية عالية، وينبغي أن يكون القائد قادراً على نقل الفروق البسيطة في الحركات، وتفاصيل الجمل اللحنية وطرق أدائها مثل ليجاتو وستكاتو أي مربوط أو متقطع وغير ذلك من وسائل التعبير العام .

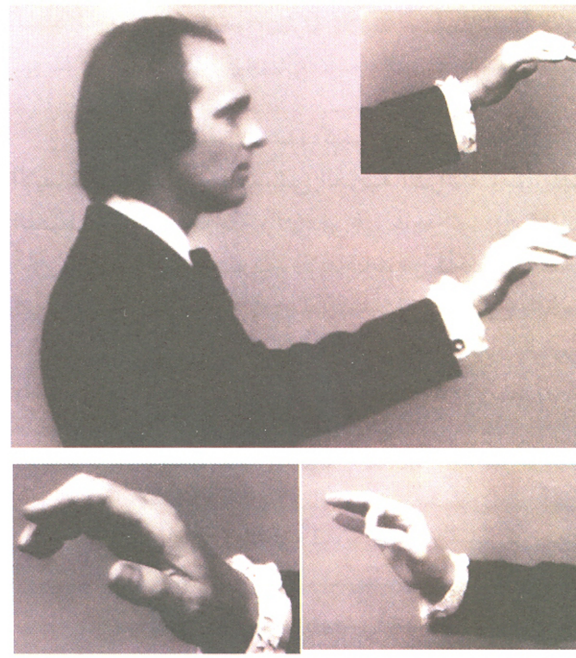
استخدام عصا القيادة (٢٢):

إن قائد الأوركسترا الذي فقد ذراعه اليسرى، يمكنه أن يظل قادراً على السيطرة التامة، بشرط أن يكون لديه تقنية جيدة لاستخدام العصا، وكانت العصا طولها ٥٠ سم تقريبا، غالبًا كانت خفيفة الوزن ورفيعة بحيث يكون طرفها سهل الحركة لتكون النبضات واضحة، كما أن اختيار العصا بمقبض أو بدونه يتوقف على القائد، على أن يكون قادرا على السيطرة عليها تماما والإحساس التام بها بسهولة، وهي عادة كانت مطلية باللون الأبيض لتسهل رؤيتها في الضوء الصناعي، وأن طرفها السفلي ينتهي بشكل بصلي أو يغطى بالنايلون حتى يمكن مسكها جيداً باليد اليمنى بين الإبهام والإصبعين الأولين، ويتم التحكم فيها بمعصم اليد والذراع، ومع ذلك فإن بعض القادة يستخدمون اليد اليسرى بدلا من اليمنى، ولكنهم قلة شديدة الندرة، والطرف الأعلى للعصا عند القيادة يجب أن يرفع إلى مدى يكون واضحًا لجميع العازفين، وفي بعض الحالات مثل قيادة الأوبرا فإنه يلزم رفع العصا إلى مدى أعلا ليراها المنشدون والكورس فوق خشبه المسرح المرتفعة وهذه صورة تبين نموذجاً لقائد يمسك بيده اليمنى عصا القيادة .



القيادة بدون استخدام العصا (٢٢) :

إن القيادة بدون استخدام العصا لها ميزة واضحة، وهي التعبير باليدين بدلاً من يد واحدة، خاصة في قيادة الكورال، الذي أصبح له تخصص دراسي دقيق، ومنهج خاص تقام له المسابقات الدولية من خلال مهرجانات ومسابقات تقام خصيصاً للمؤلفات الكورالية التي تؤدى بدون أية مصاحبة آلية وتُعرف بغناء أكابيلا Acapela -وهذه المؤلفات لا تُستخدم في قيادتها عصا القيادة ويُكتفي باستخدام اليدين فقط إلا في حالات نادرة مثل قيادة الكورال والأوركسترا معاً، وتوضح بعض الصور التالية نماذج للقيادة بدون عصا : وتتلخص أهمية عمل القائد في النقاط التالية :



وضع الانتباه والاستعداد :

يجب وضع الذراعين اليمنى واليسرى من جانب الكوع لليد بحيث تكون الذراعين موازيين للأرض قبل البدء في القيادة، ثم التنبيه بالإشارة التمهيدية للبدء في الأداء، ويلاحظ أن ترفع الذراع قليلاً، وتكون اليد في مستوى الصدر، وتكون راحة اليد لأسفل ومفتوحة مع ميل الأصابع بشكل منثني، وتكون اليد في مستوى الكتف تقريبًا، وتكون حركة الذراع من الكوع للرسغ في وضع الاستعداد للبدء فيسبق الرسغ اليد بدرجة طفيفة

استخدام اليد اليسرى في القيادة :

لا تستخدم اليد اليسرى لتوضيح الزمن كاليد اليمنى؛ The tempo وتكون مهمتها هو توضيح ديناميكية التعبير عن التدرج في الشدة كريشندو Dynamics Crescendo أو التدرج في الضعف Diminuendo ذلك لتشكيل العبارات اللحنية، وأيضا تُستخدم لتنبيه العازفين أو للتحذير أو لإنهاء بعض العبارات أو الجمل لبعض المجموعات الآلية أو لبعض أصوات المغنيين .

استخدام العين في القيادة :

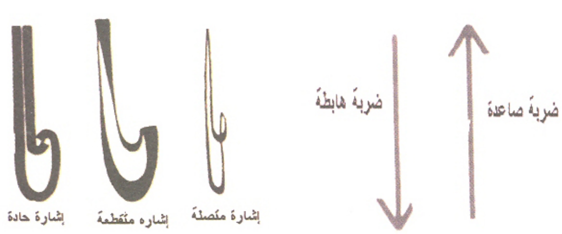
إن العين لها القدرة على نقل ما تعجز عن نقله الإشارات، وأن استخدام العين يُعد توفيراً للجهد، فبواسطة العين يُحدد للعازفين وقت الدخول ويذكرهم بأسلوب الأداء الذي أتُفق عليه خلال التدريبات .

السرعة والتوازن (٢٢):

لا يوجد على الإطلاق ما يسمى التمبو الصحيح The Right Tempo؛ المهم أن يسمع الأداء صحيحاً ويتوقف ذلك على حقائق مثل قاعة العرض وسمعياتها ودرجة وضوح الصوت وأن اختيار السرعة يتوقف على حقائق لا تقتصر على مجرد الإحساس بالسرعة المناسبة بل بمراعاة وقت تنفس المغنيين في الأماكن المحددة، وفي السرعة القصوى التي يتحملها عازفو آلات النفخ أو الإيقاع أو الأوركسترا كاملاً .

وفيما يلي يُقدم الباحث بعض نماذج لرسوم توضح الإشارات الميزانية والتعبيرية لضبط الإيقاع والسرعة وأهمية التطبيق في قيادة الموسيقى العربية لبعض الضروب الإيقاعية :

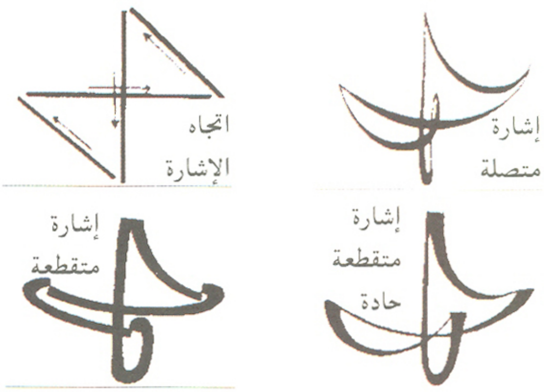
أولاً : الميزان الثنائي البسيط ٢/٤، ٢/٢، ٢/٨، الذي يتكون من ضربتين من وحدة النوار ويعرف باسم الوحدة السايرة أو من وحدة الكروش ويعرف بالوحدة الطائرة وفي النماذج التالية نوضح كيفية التعبير بالإشارة للوزن الثنائي الإيقاعي:



ونُلاحظ اختلاف الإشارات الثنائية في النماذج الأربعة السابقة ويرجع ذلك إلى أسلوب التعبير بالإشارة الجامدة والحادة في النموذج رقم (١)، وفي النموذج رقم (٢) تؤدى الإشارة في حركة اتصال؛ Legato وفي النموذج رقم (٣)، (٤) فهما يؤديان بأسلوب متقطع Staccat

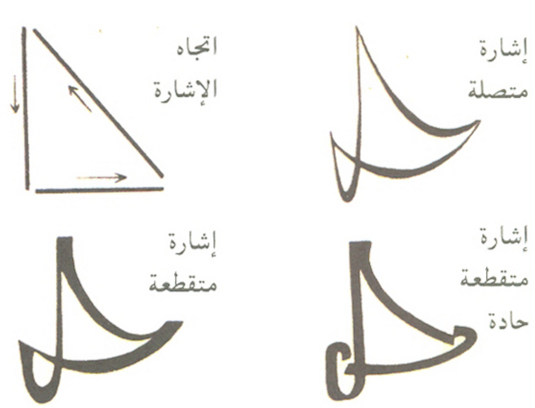
أو متقطع بشدة Sharp Staccato ويكون التوقف بين الزمن الأول والثاني توقف حاد ويكون الضغط دائماً في منتصف الضربات الميزانية للإشارة القيادية .

ثانياً : الميزان الرباعي ٤/٤ ويتكون من أربع نقرات من زمن النوار أو ما يعادلهم من أشكال أخرى وله أشكال إيقاعية بأسماء عديدة مثل المصمودي الصغير والصوفيان ويعرف في بعض الدول العربية بأسماء اخري .



في النماذج السابقة يتم توضيح اتجاهات إشارات اليد اليمنى في الميزان الرباعي وتكون شخصية الإشارة مختلفة من حالة إلى اخرى وحسب التعبير وأسلوب الأداء وتكون الإشارات من نقطة الاستعداد للبدء في اتجاه ١ أسفل، ٢ يسار، ٣ يمين و٤ أعلا .

ثالثاً : الميزان الثلاثي ٤/٣ أو ٨/٣ أو ما يعادلهم من أشكال تُكون شخصية الإيقاع،الذي يعرف بعدة أسماء سماعي دارج، وسماعي طائر، أوالفالس الذي انضم إلى إيقاعات الموسيقى العربية و إشارته ثلاثية وتأخذ نفس طابع الإشارات السابق .



هذا بالإضافة إلى عدد كبير من الضروب والأوزان الإيقاعية الخاصة بالموسيقى العربية التراثية وموازينها البسيطة والمركبة والعرجاء والتي هي في حاجة إلى دراسة جادة أخرى مستقلة، لما تُمثله تلك الإيقاعات من شخصية واضحة مميزة، ذات ملامح وجذور ممتزجة ومتداخلة بين الشرق والغرب مما أدى إلى تعايشها بوجدان الفنان المبدع المصري والعربي وأصبحت جزءاً هاماً ضمن تراثه الذي يتواصل معه ويعتز به .

القيادة من الذاكرة (٢٠) بدون مدونة Score

من المألوف أن يستخدم القائد مدونة القيادة في جميع التدريبات بلا استثناء، وذلك ليتمكن من إعداد وتدريب العازفين على الفقرات الصعبة، وحتى يتم تحقيق التوازن بين الخطوط اللحنية المختلفة وأيضًا ليربط بين الجمل الموسيقية وتحديد ذروة الأداء والتحضير لها ويتم الاتفاق عليها مسبقاً، ويُفضل بعض القادة أن يتولو قيادة العمل بلا مدونة ويقود من ذاكرته وخبرته الطويلة في ممارسة هذا النوع من القيادة، ومن النادر أن يقوم القائد بالمجازفة في أعمال الكونشيرتو أو الأوبرا بذلك، نظراً لما قد يحدث من بعض المواقف أن يتخلف أحد المغنيين ويتردد في أداء السرعة أو غير ذلك من مفاجأت قد تتطلب بالضرورة تدخلاً سريعاً من القائد بشكل شديد الحسم والسرعة وغالبًا بأن يختصر الخلل الناتج عن الخطأ، ولذا يتضح مدى أهمية وجود مدونة القيادة للعمل من خلالها .

ومن الدراسة السابقة للمنهج التطبيقي للقيادة بشكل عام، يمكن القول أنه لا توجد دراسة منهجية لقيادة الموسيقى العربية بما يتناسب مع أصول مقاماتها وإيقاعاتها حتى الآن، أما قادة الفرق الموسيقية العربية الأخرى فقد ساروا على نهج عبد الحليم نويرة في الإشارات الهادئة الرزينة التي حافظ فيها على وحدة الضرب الإيقاعي وسرعته دون تطبيق المنهج العلمي الذي سبق التوضيح له، الأمر الذي يجب معه الإهتمام بضرورة دراسة تلك المناهج العلمية وتطبيقاتها العملية، خاصة تقنية القيادة في الموسيقى العربية .

وقد سبق توضيح ما مرت به تجربة القيادة في الموسيقى العربية وعدم إمكان مقارنته مع ما مرت به تجربة القيادة في

الموسيقى العالمية لذلك يمكن الاقتراح بأن يوضع منهجاً علمياً يتناسب مع الأصول العلمية الأكاديمية الراسخة مع الأخذ في الاعتبار مراعاة ما هو يناسب قوالب الموسيقى العربية التراثية وطابعها اللحني، المقامي، والإيقاعي المميز .

ولا يسعني في نهاية هذه الدراسة إلا أن ألخص ما جاء بها قبل قائمة المراجع متمنيًا أن تكون قد حددت بدقة مشكلة فنية علمية أتمنى من أعماقي ووجداني أن تجد حلولاً علمية جذرية في المستقبل القريب إنشاء الله .

وفي الخلاصة فإن النقد العلمي المتخصص لا بديل له للمعرفة المنطقية وخاصة ما يتعلق بتراثنا الثقافي والفني، وفيما يتعلق بأسلوب تطبيق القواعد والأصول التي تتحكم في تقديم عروض فنية ناجحة، وفي تكامل العلاقة بين القائد وجمهور الحاضرين، وبشكل خاص ما تقدمه فرق الموسيقى العربية لما نملكه من تراث متنوع ومتعدد الانتماءات الحضارية والذي ترك بصماته في ميراثنا الموسيقي حتى الآن، مستمدين الخبرة في التعليم من التقاء التراث القديم بالفكر الجديد، ذلك ليتم تعديل مسار الوعي الحسي البشري بحيث يعاد تشكيله حتى يترابط الإنسان في توافق بين الأشياء القديمة المألوفة وإعادة تقديمها بشكل متطور، وللقائد دور بارز في انسياب الألحان والتعبير عنها بالإشارات (الضربات الزمنية) والتي يراها الجمهور والتي يجب أن تكون مقنعة بدورها في إنجاح العمل الفني الجماعي، فإن المحيط الذي يحوي العمل يهم القائد كما يهم العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين ليتم الالتحام بين الجمهور ومنصة القيادة والتجانس والتوافق بينهم وهو أمر حيوي .

ويختتم البحث في خلاصته بأهم النتائج والتوصيات التي تمت من خلال الدراسة ويمكن تحديدها كالتالي :

أولاً : التعريف بأهمية القيادة في الموسيقى العربية لتطوير أساليب الأداء، وأهم الاختلافات الجوهرية بين تجربة القيادة العالمية وأهمية الربط بين الفكر الأوروبي والعربي للاستفادة من الدراسات العلمية وإعداد الكوادر المتخصصة .

ثانيًا : إلقاء الضوء على أهمية التأليف وعلاقته بالقيادة بهدف الإهتمام بعلوم الموسيقى وخاصة الكتابة للمدونات الموسيقية بقدر ما تسمح به إمكانات الآلات والمقامات والإيقاعات العربية وضرورة الاعتماد على الكوادر المتفهمة لمشاكل الموسيقى العربية .

ثالثًا : الوصول إلى منهج دراسي مقترح لتطبيق القيادة العلمية على الموسيقى العربية، من واقع التجارب، وبهدف طموحات مرحلية التطبيق لتصل في النهاية إلى تطوير أساليب القيادة والأداء محلياً وعالمياً .

رابعًا : أهمية تحديد منهج تطبيقي للقيادة بالمواد النظرية والعملية والتطبيقية، وعدد سنوات الدراسة وطرح منهج مقترح لدراسة قيادة الموسيقى العربية .

خامسًا : اقتراح تشكيل لجان متخصصة من رواد الموسيقى العربية وعلمائها وأساتذتها من الباحثين في مصر والدول العربية وغيرها وإجراء المسابقات الموسيقية في القيادة لبعض مؤلفات تقليدية وحديثة وغيرها، مع أهمية إتاحة الفرصة للدارسين فقط لهذا الفرع العلمي الدقيق ليقدموا تجارب قسم التأليف، لتقديمها ومساندتها إذا لزم الأمر .

الهوامش

(١) مدينة تاريخية تقع منتصف أوروبا الوسطى وتحتل الأجزاء الغربية ومعظم الأجزاء الوسطي من جمهورية التشيك وتشتهر برقصة البولكا الشعبية

(٢) مدرسة منهايم تشكلت في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي (١٧٤٣-١٧٩٩م) من مجموعة من المؤلفين في مدينة منهايم الألمانية، وكان لهم فضل كبير فى تطوير الأداء في الطراز الكلاسيكي لمؤلفاتهم، والارتقاء بمستوى الكتابة للأوركسترا، وقد سميت المدرسة على اسم مدينة منهايم التي تقع على نهر الراين بألمانيا ومن أشهر مؤلفيها :

(٣) تكونت هذه الفرق من أمهر العازفين المتميزين لمصاحبة المغنيين وفي تسجيل أعمالهم وكذلك تسجيل مؤلفاتهم الموسيقية كذلك مصاحبتهم في الحفلات والمناسبات العامة. وقد تنافست تلك الفرق الموسيقية فيما بينها مما أدى إلى رفع مستوى الأداء وضم المهارات المتميزة إلى صفوفها .

(٤) فلسطيني الأصل، لبناني الجنسية من مواليد عام (١٩٤١م) حصل على بكالوريوس في قيادة الكورال من معهد غنسين بموسكو، ثم حصل على الماجستير في قيادة الأوركسترا والأوبرا من كونسرفاتوار تشايكوفسكي، أسس فرقة بيروت للموسيقى العربية، قدم إلى القاهرة عام ١٩٨٨م وقاد فرقة أم كلثوم ثلاث حفلات بدعوة من المعهد العالي للموسيقى العربية، وحصل على الجنسية المصرية وعين قائدا دائما بالأوبرا المصرية .

(٥) كلاسيكي منسوبة إلى كلمة Class أي فصل دراسي، وهي تسمية أطلقت على نظام في البناء المعماري في ألمانيا .

(٦) سميت بهذا الاسم لأن هذه المدينة هي عاصمة النمسا وكانت مركز إشعاع موسيقي طوال العصر الكلاسيكي .

(٧) تعريف قاموس المورد طبعة ١٩٧٨م ص ٥٤٩ بأنه قائد فرقة موسيقية، أستاذ قدير في فن ما، مدرس موسيقى بارز ولامع أو ملحن أو مؤلف .

المراجع العربية

١- أحمد أفندي أمين الديك : نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب -دار الكتب المصرية -طبع بولاق ١٣٢٠/ ١/١/٣٠ .

٢- أحمد المصري وآخرون : محيط الفنون (٢) الموسيقى -دار المعارف المصرية .

٣- أحمد بيومي : القاموس الموسيقي -وزارة الثقافة المصرية - المركز الثقافي -دار الأوبرا المصرية -رقم الإيداع ٢٣٦٢ / ١٩٩٢م .

٤- أدلف دانهاوز : نظرية الموسيقى -ترجمة رشاد بدران -دار النهضة للطباعة والنشر القاهرة .

٥- إسكندر شلفون : تقرير عن حالة الموسيقى المصرية عام ١٩٢٢م -دار الكتب المصرية -فنون جميلة رقم (٣٦٠) .

٦- تيمور أحمد يوسف : قيادة الموسيقى العربية في القرن العشرين -رسالة دكتوراه غير منشورة -أكاديمية الفنون - المعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٨٨م .

٧- صالح عبدون : صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة -عايدة ومائة شمعة .

٨- عزيز الشوان : ١ / الموسيقى للجميع -الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩م .

٢/ الموسيقى تعبير فني ومنطق -الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م .

٩- كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية -ترجمة سمحة الخولي -الطبعة الأولى- دار النهضة ١٩٦٤م

١٠- محمد فتحي : الإذاعة المصرية في نصف قرن (١٩٣٤: ١٩٨٤) مطابع الأهرام القاهرة ١٩٨٤م .

١١- هوجولار يختيريت : الموسيقى والحضارة -ترجمة أحمد حمدي محمود -المؤسسة العامة للتأليف والنشر

١٢- هنري جورج فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ــ ترجمة حسين نصار وعبد العزيز الأهواني -دار الطباعة الحديثة - القاهرة .

١٣- يوسف السيسي : دعوة إلى الموسيقى -عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عام ١٩٨٤م .

النشرات والدوريات

١٤- المعهد الملكي للموسيقى العربية نشأته وأغراضه وآماله - دار المطبوعات الراقية ١٩٣٦م .

١٥ أوركسترا القاهرة السيمفوني في عام ونصف (يناير ١٩٥٩ : يوليه ١٩٦٠) وزارة الثقافة والإرشاد القومي -مؤسسة المسرح والموسيقى والفنون الشعبية -مطبعة المصري عام ١٩٦٠م .

١٦ معهد الموسيقى العربية -دار الكاتب العربي للطباعة والنشر -القاهرة ١٩٧٠م .

المراجع الأجنبية

17- Bray, Terror. Twentieth Century Music from 1900 to 1945.

18- Brook, Donald. International Gallery of conductors, Reckliff, Salisbury Equare - London 1951.

19- Busch, Brian R. the Complete Choral Conductor. Macmillan publishing Inc, New York 1984.

20- Camner, James. : Great Conductor in Historic from 1860 to 1960.

21- Hurd, Michael. : The Oxford Junior Companion to Music, Second Edition - New York 1979.

22- Kahn, Emil. : Element of Conducting, Second Edition, Macmillan Publishing Co, Inc. New York 1975.

23- Rudolf, Max. : The Grammar of Conducting, Second Edition, Macmillan Publishing Co. Inc, New York 1980.

24 - Scherchen, Max. : Handbook of Conducting, 1933.

25- The New Groves Dec. vol. 4. Conducting. Page 641: 651 - Edited by: Tanlty Sadie - London 1980.

سيسيليا بارتولى
ملكة خفة الأداء

لأكثرِ منْ عقدين من الزمان، لمع اسم سيسيليا بارتولي cecilia Bartoli الإيطالية المولد، كأحد أهم الفنانين البارزينِ في حقلِ الغناء الأوبرالي الكلاسيكي في جميع أنحاء العالم. فهي تُعتبر من أشهر وأمهر من قاموا بغناء الأدوار الأوبرالية القديمة منها والجديدة، حيث تعتبر من القلائل الذين يمتلكون مساحة صوتية غنائية غير معتادة، بحيث إنه لم يستطع أحد أن يقوم بتصنيف صوتي لها بصورة محددة، فهي صاحبة مساحة صوتية تدخل تحت تصنيف الميزوسوبرانو - السوبرانو - السوبرانو الكلوراتورا. وتُعتبر سيسيليا بارتولي من أكثر المغنيين الذين قاموا بتقريب الموسيقى الكلاسيكية من قلوب ملايينِ الناسِ في كافة أنحاء العالم.

سلوى محمد حسن | مصر

وذلك لأسلوب أدائها المختلف الذي لم يعتاد عليه جمهور الغناء الأوبرالي فهي تتمتع بشعبية كبيرة وقاعدة عريضة من الجمهور في معظم الدول الذي يشتهر لديها هذا الفن.

كما كان لها الفضل في إعادة اكتشاف الملحنين المُهمَلين من أصحاب المواهب الدفينة، فقد غنت لهم أوبراهم بطريقة مبتكرة ومختلفة أدت إلي شهرتهم ومعرفة الجمهور بهم، ومن أشهرهم من مؤلفي الموسيقي الأوبرالية الحديثة (دومينيك أرجينتو).

وبسبب شهرتها الواسعة تتهافت عليها العروض من أشهر الفرق الموسيقية والأوركسترات العالمية لكي تقوم بالغناء معهم في أكبر وأشهر دور الأوبرات العالمية.

فتعالوا معنا نتوغل في حياة وأسلوب تلك المغنية التي اشتهرت باسم ملكة خفة الأداء.

أولًا: حياتها

ولدت سيسيليا بارتولي في الرابع من يونيو/حزيران عام ١٩٦٦ في روما بإيطاليا، وكان والدها مغني أوبرا ذو شهرة قليلة وكانت والدتها وتدعي سيلفانا مغنية أوبرا أيضًا وقد تلقت سيسيليا دروسها الموسيقية في سن الثامنة بداية

علي يد والدها ، ثم التحقت بكونسرفاتوار سانتا سيشيليا في صقلية ثم انتقلت إلي كونسرفاتوار روما لاستكمال دراستها ، ودرست علي يد (بيترو أنجيلو)، وقد ظهرت موهبتها بوضوح في أوائل عشرينياتها حيث ظهر عليها النضوج الصوتي وقامت بالغناء في حفلة عامة لأول مرة عام ١٩٨٧ في صالة دي فيرونا de Verona بروما ، حيث قامت بأداء دور روزينا في أوبرا حلاق أشبيلية لروسيني، وقد لاقت نجاحًا باهراً حيث قامت بالأداء بصورة غير معتاد عليها وذلك من خلال خفة الحركة الغنائية والتعبير الجسدي اللذان اشتهرت بهما وكانا سبب اختلافها عن بقية المغنيين .

وفي سن الثلاثين دعيت من قبل مهرجان Schwetzingen بأوبرا زيوريخ للغناء هناك ، وكانت من هنا انطلاقتها الحقيقية في عالم احتراف الغناء ، وبعد ذلك دعيت للغناء في مهرجان Salzburg بالنمسا لتقوم بغناء دور ملكة الليل من أوبرا الناي السحري ودور زيرلينا من أوبرا دون جيوفاني لموزارت ، ولاقت نجاحًا باهراً حيث قدمت أسلوب أداء جديد للحليات الغنائية المركبة (وسوف نقوم بشرح أسلوب الأداء الغنائي الخاص بها في جزئية التحليل الصوتي لاحقا) .

وفي إحدى الحفلات الغنائية لها شدت انتباه قائد أوركسترا شهير يُدعي دانيال بارينبويم Barenboim، وقد اندهش لأسلوب أدائها ودعاها للغناء في التليفزيون الفرنسي مع أوركسترا ماريا كالاس الذي كان يقوم بقيادته ، وقد تم تكريمها من قبل التليفزيون الفرنسي وذلك لأدائها أوبرا لاسونامبولا La Sonnambula لبيلليني ، وكان من أشهر التعليقات التي كتبت عنها أنها من أبدع من غني هذه الأوبرا بعد ماريا كالاس .

وفي عام ١٩٩١ دعيت للغناء لأول مرة في أوبرا سكالا دي ميلانو La Scala وكان هذا من أهم أحلامها أن تغني علي خشبة مسرح هذه الأوبرا وقد غنت من أعمال روسيني .

وفي عام ١٩٩٦ قامت بجولة للغناء علي مسارح المدن الإيطالية وذلك لكي توسع شهرتها التي بدأت من غنائها علي أوبرا سكالا دي ميلانو ، وكانت في هذه الجولة تقوم بغناء الأغاني القديمة Aria antic التي تُعتبر من أكثر الأغاني قربًا إلي الشعب الإيطالي .

وفي عام ٢٠٠٠ دُعيت إلي أوبرا برلين لكي تقوم بغناء دور دونا إلفيرا في أوبرا دون جيوفاني لموزارت ، وفي عام ٢٠٠١ تحقق حلمها الثاني بالغناء علي مسرح كوفنت جاردن في لندن وذلك في حفل افتتاح المسرح وتجديده ، وقامت بغناء أعمال هايدن Haydnولاقت نجاحًا مبهراً .

و في أوائل عام ٢٠٠٥ قامت بتسجيل مجموعة شرائط موسيقية للأغاني الكلاسيكية الباروكية غير المشهورة التي قد باعت منها أكثر من ثمانية ملايين قرص مدمج مما أكسبها مهارة في التنوع الأدائي والذي رشحها للحصول علي جائزة جرامي الدولية في الغناء ولهذا لقبت بملكة خفة الأداء والحركة وأصبح هذا هو اسم الشهرة لها ، وقد لاقت تأييداً كبيراً من النقاد الموسيقيين علي أدائها ، فقد قالوا إن صوتها قد اكتسب الامتلاء والكبر وإنها قادرة الآن علي أداء هذا النوع من الأغاني ، حيث إنهم سابقا كانوا ينظرون إلي صوتها علي أنه صوت غنائي خفيف يفتقر إلي الدراما الأدائية والقوة التعبيرية ، ولذلك فهي تُعتبر الآن من إحدى أفضل أصحاب الصوت المتلون الواسع المساحة وفي الوقت الحاضر .

وقد قامت سيسيليا بالتفرغ لدراسة موسيقي البلوز الأمريكية لمدة عامين وذلك لشعورها بقرب هذا النوع من الغناء من إمكانياتها الصوتية ، وبعد ذلك قامت بإحياء عدة حفلات غنائية لهذا النوع من الموسيقي عام ٢٠٠٧ ولهذا صنفت بعد ذلك علي لائحة أشهر مغني البوب الدوليين في الولايات المتحدة الأمريكية .

وقد نالت سيسليا العديد من الجوائز منها : - جائزة جرامي الدولية في الغناء عام ٢٠٠٥ (الولايات المتحدة الأمريكية) وجائزة بامبي للغناء سنة ٢٠٠٠ في (ألمانيا) وجائزتا بريت للكلاسيكيات (المملكة المتحدة) وجائزة فيكتوري لاموزيك ٢٠٠٦ (فرنسا) والجائزة الإيطالية رفيعة المستوي بلليني دي أورو عام ٢٠٠٨ وجائزة وزارة الثقافة الإسبانية عام ٢٠٠٩ ، وسوف تمنح جائزة موسيقي ليوني الشهيرة الدنماركية في كوبنهاجن في يوليو عام ٢٠١٠ .

وتقوم حاليا سيسيليا بالغناء بانتظام في أهم وأشهر قاعات الحفلات الموسيقية في أوروبا والولايات المتحدة واليابان.

وسوف تقوم سيسيليا بغناء أوبرا نورما لبلليني في يونيو حزيران عام ٢٠١٠ في دورتموند بألمانيا في احتفالية كبري بمناسبة مرور مائة عام علي إنشاء هذا المسرح ، وقد

اختيرت سيسيليا من بين كثير من المغنيات العالميات لإحياء هذا الحفل .

ثانيًا : النشاط الفني

الأدوار الأوبرالية

أوبرا:

- لاسكالا دي سيتا –روسيني (١٩٨٨) دور سيتا

La Scala di seta : Rossini (1988)

- حلاق أشبيلية –روسيني (١٩٨٩) دور روزيتا

Il Barbiere di Sivieglia : Rossini (1989)

- مانون لي سكو –بوتشيني (١٩٩٣)

Manon Lescaut : Puccini (1993)

- زواج فيجارو –موزارت (١٩٩٤) دور سوزانا

Le Nozze di Figaro: Mozart (1994)

- أورفيوواوريديتشي هايدن (١٩٩٧)دور أوريديتشي

Orfeo ed Euridice: Haydn (1997)

- التركي في إيطاليا –روسيني (١٩٩٨)

IL Turco in Italia: Rossini (1998)

- الناي السحري موزارت (١٩٩٩) دور ملكة الليل

Magic Flute: Mozart (1999)

- رينالدو –هاندل (٢٠٠٠)

Rinaldo: Handel (2000)

- دون جيوفاني –موزارت (٢٠٠١) دور دونا الفيرا

Don Giovanni: Mozart (2001)

- طابع بريد من موروكو –دومينيك أرجينتو (٢٠٠٣) دور المرأة حاملة مرآة اليد .

Post card from Morocco: Dominick Argento (2003)

- أوبرا ليلة زواج الأنسة هافيشام –دومينيك أرجينتو (٢٠٠٤) دور الأنسة هافيشام .

Miss Havishams wedding night: Dominick Argento (2004)

- لاسونامبولا –بيلليني (٢٠٠٨) دور سونامبولا

La Sonnambula: Bellini (2008)

حفلات مع الأوركسترا

Rossini Arias (1989)
Mozart Arias (1991)
Rossini Heroines (1992)
Mozart Portraits (1994)
The Vivaldi Album (1999)
Gluck Italian Arias (2001)
Opera Proibita (2005)

حفلات مع البيانو

Rossini Recital (1990)
Italian Songs (1992-1993)
Arie Antiche (1992)
Chant D'Amour (1996)
Live in Italy (1998)

قداس

Mozart : Requiem (1992)
Stephanie (1993)
Scarlatti : Salve Regina (1996)
Pergolesi : Stabat Mater, Salve Regina (2000)

كانتاتا

Rossini Cantata Volume 2 (2006)

ثالثًا : أسلوب الأداء الغنائي الخاص بها

تمتلك بارتولي مساحة صوتية غير مألوفة فهي تبدأ من نغمة (فا) أسفل الأكتاف الأوسط إلي نغمة (فا) في الأوكتاف الثالث ، وهذه المساحة الصوتية الكبيرة جعلت هناك تنوع أدائي ومقدرة علي غناء كثير من الأدوار المختلفة سواء كانت لصوت السوبرانو الكلوراتورا - السوبرانو –الميزو سوبرانو وبعض الأدوار الخاصة بصوت الألطو .

ومن أهم الصعوبات الغنائية التي تمتاز بأدائها :-

السلالم الكروماتية الصاعدة والهابطة ، أداء النغمات الحادة وشديدة الحدة والنغمات الغليظة وشديدة الغلظة بصورة متصلة وأحياناً بصورة متقطعة ، وهذه تشكل أهم الصعوبات الغنائية التي تتميز بها سيسيليا خاصة عند النقلات الصوتية

المتتابعة والمتكررة علي إيقاع سريع مع الاحتفاظ بالأداء التعبيري التي هي شديدة البراعة في أدائه خاصة تعبيرات (الكريشندو -الديمنوندو) والقوة الأدائية في استخدام تعبير F-F-P-P.

وقد وقع الاختيار علي أوبرا طابع بريد من موروكو للمؤلف دومينيك أرجينتو ، أريا (المرأة حاملة مرآة اليد ومغنية الأوبريت) لتكون مثلاً لإظهار قدرات وإمكانيات سيسيليا بارتولي في الأداء ، وذلك لما يحتويه هذا العمل من نماذج غنائية خاصة بصوت السوبرانو الكلوراتورا وشهرة هذا العمل الأوبرالي ولأن هذا العمل يعتبر من أشهر الأعمال التي أدتها سيسيليا وبرعت في أدائها، وهذا بشهادة أرجينتو مؤلف العمل شخصيًا .

أوبرا طابع بريد من موروكو

Post Card From Morocco

المصادر والنص الأوبرالي:

هي أوبرا من فصل واحد ألفها موسيقيا دومينيك أرجينتو Dominick Argento النص الشعري لجون دوناهو John Donahue .

العرض الأول في ١٤ أكتوبر ١٩٧١ في الأوبرا المركزية مسرح فيلا سيدار -مينا بولس -مينسوتا .

شخصيات الأوبرا

امرأة ممسكة بالمرآه
سوبرانو كولوراتورا
A Lady With a Hand Mirror

مغنية الأوبريت
An Operetta Singer

امرأة ممسكة بصندوق كيك
سوبرانو
A Lady With a Cake Box

امرأة ممسكة بصندوق القبعة
A Lady With a Hat Box

مغني أجنبي
ميتزو سوبرانو
A Foreign Singer

رجل بحقائب سفر قديمة
A Man With Old Luggage

العروسة الأولى
ليريك تينور
First Puppet

مغني الأوبريت
An Operetta Singer

رجل ممسك بصندوق ألوان
تينور
A Man With a Paint Box

العروسة الثانية

العروسة الثانية
باريتون
Second Puppet

صانع العرائس
باص
A Puppet Maker

المضيف

ملخص النص الأوبرالي:

يبدأ العرض بمنظر في غرفة الانتظار الخاصة بالمسافرين في محطة السكة الحديد، وفي أحد أركان الغرفة تجلس امرأة تنظر إلي نفسها باهتمام في مرآة لليد وعلي الجانب الآخر من الغرفة جلس مسافرون آخرون أحدهم يحمل في يده علبة ألوان مائية للرسم وفي أثناء اندماجه في الرسم يبدأ في منتصف الغرفة عرض للعرائس وتدور فكرة العرض حول بناء سفينة للإبحار بها، وعند انتهاء العرض نجد رجل يحمل في يده جهاز تسجيل موسيقي ويقوم بالغناء معه، وفي ناحية أخري من الغرفة اثنان من المسافرين يتحدث أحدهم عن إنه لم يستخدم أبداً حقائب سفر جديدة لخوفه من سرقتها، ومسافر آخر يشير بإصبعه إلي امرأة جالسة في أحد المقاعد ويقول انه يعرفها وإنها تصنع القبعات التي يرتديها الممثلون في الأفلام، وبعد قليل تبدأ فرقة موسيقية بعزف مقتطفات من أغاني عالمية وتغني معهم مغنية يطلق عليها مغنية الأوبريت، ومسافر آخر جلس ليشاهد العرض ومعه صندوق به أحذية نسائية كتب عليه للبيع ولكنه يرفض أن يشاهدها أحد لآن هذا ليس وقت البيع ، ومسافرة أخري تجلس وحيدة ومعها علبة صغيرة بها قطع من الكعك تقول بأنها صنعتها لحبيبها الذي سوف تسافر وتقابله ، ووقف بعض المسافرين لكي يشاهدوا هذا الرجل الذي كان يحمل علبة الألوان ويراقبوه وهو يرسم ويحاول أحدهم إقناعه بأن يرسم له صورة ولكن يرفض الرجل بشدة وكان مع هذا الرسام صندوق صغير حاول البعض أن يعرف ما بداخله ولكن الرسام لم يجيب وفجأة وقع الصندوق وفوجئ الجميع بأنه فارغ.

وبعد ذلك سمع صوت القطار فبدأ كل مسافر بتجهيز حقائبه ليستكمل كل منهم رحلته ما عدا الرسام الذي ظل في الغرفة وحيداً وحاول أن يقوم هو بتقديم عرض للعرائس وبدأ يغني دون جمهور ، وينتهي العرض .

١- تحليل أسلوب دومينيك أرجينتو في تأليف أوبرا طابع بريد من موروكو

من أهم ما يميز أسلوب أرجينتو في كتابة هذه الأوبرا هو استخدام أسلوب البوليفونية المزدوجة التي يغلب عليها الطابع الدياتوني ، وأرجينتو له أسلوب مميز يظهر بوضوح في كتابة الخطوط اللحنية الغنائية وذلك لأنها ذات طابع ميلودي يتخلله هارمونيات كثيفة متغيرة المقامات ويقوم هو بتوظيفها لكي تظهر ملائمة للخط الغنائي ، وهذا التوظيف يظهر بوضوح في خطوط الغناء الجماعية حيث تمتاز هذه الأوبرا بالغناء الجماعي المستمر وقلة الغناء الفردي .

وتمتاز شخصيات هذه الأوبرا بالأحداث الانفرادية حيث يقوم كل شخص بالتعبير عن ذاته من خلال موقف درامي عام وقد قام أرجينتو بتوظيف هذه الحالات وتطويعها للأداء بصورة جماعية دون أن يطغي حدث درامي أو غنائي علي الآخر .

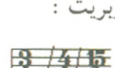
٢- تحليل لشخصية المرأة الممسكة بالمرآه و مغنية الأوبريت في أوبرا طابع بريد من موروكو ل. دومينيك أرجينتو درامياً:

بالنسبة للتحليل الدرامي لشخصية المرأه الممسكة بالمرآه إن تلك المرأة صاحبة مرآه اليد هي امرأة جميلة تحب النظر طويلاً إلى نفسها و تجد متعة في ذلك و تحب أن تغني أمام المرآه لجذب انتباه الآخرين و التباهي بالجمال و الشخصية التي من هذا النوع تكون في الغالب شخصية أنانية مغرورة تعشق جمالها و تفضل رؤيه نفسها دائماً عن رؤيه أي أشخاص آخرين و في بعض الأحيان من شده الإهتمام بالذات تصبح امرأة مصابة بحالة من اللامبالاة ، و نفس تلك المرأة تقوم بدور آخر ، و هو دور مغنيه الأوبريت و تغني تلك المغنيه أغاني حزينة مؤثرة تعبر عن مشاعر حالمة .

و بالرغم من أن الأوبرا مليئة بالشخصيات و الأحداث إلا أن أدوار المغنيين كلها تحتل نفس المساحة في الكم و خاصة وأن المغنيين يغنوا سوياً معظم أوقات الأوبرا .

٣- تحليل التقنيات الغنائية و الأدائية لدور المرأة الممسكة بالمرآه و مغنية الأوبريت في أوبرا طابع بريد من موروكو ل. دومينيك أرجينتو :

تحليل آريا المرأة حاملة مرآة اليد ومغنية الأوبريت :

أولاً:- الموازين: 

تبدأ الآريا من مازوره (١) إلى مازوره (٤٢) في موازين مختلفة ومواقع النبر القوي والضعيف مختلفة تتحدد باختلاف مواقع الضغوط عند بداية الجملة اللحنية .

ثانيًا:- الصيغة:

الصيغة المستخدمة لهذا النموذج هي صيغة تقليدية فهي صيغة ثنائية A/B ولكن هنا استكمل المؤلف الجزئية الثانية B بعمل كودتا مأخوذة من اللحن الأساسي في A/B

ثالثًا:- المقام:

من حيث المقام لا يستخدم المؤلف في هذه الآريا مقاماً محدداً ولكنه بدأ الآريا في سلم دو الكبير مروراً بعلامات تحويلية مختلفة وانتهت الآريا علي مقام ري بيمول الكبير .

رابعًا:- المصاحبة:

المصاحبة هنا معظمها يأخذ شكل ثلاثة أشكال إيقاعية متكررة تعزف في مفتاح صول منطقة السوبرانوا ، والأشكال الإيقاعية عبارة عن سلالم صاعدة سريعة في زمن التريبل كروش يعقبها تآلفات هارمونية متصلة في زمن بلانش منقوط

خامساً:- المساحة الصوتية: 

نجد أن المساحة الصوتية المستخدمة من نغمة ري في الأوكتاف الأوسط إلي نغمة مي في الأوكتاف الثالث

سادساً:- الصعوبات الغنائية:

الصعوبات الغنائية تقع في النقلات الصوتية السريعة بين نغمات في المنطقة الوسطي إلي نغمات شديدة الحدة في المنطقة العليا كما في مازورة (٧-٨).

ومن الصعوبات أيضًا الغناء علي نغمات شديدة الحدة وعلي أشكال إيقاعية طويلة ومتصلة Legato واستمرارها لفترات طويلة ويطلب منها المؤلف أداءها بتعبير FF كما في مازورة (١٢-٨) .

وصعوبة أداء الجمل اللحنية القصيرة في صورة موتيفات متقطعة Staccato وفي منطقة صوتية عليا والتنقل بينهما علي إيقاعات سريعة جداً في زمن الدوبل كروش كما في مازورة (١٣،١٤ ، ١٧، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥).

ونجد صعوبة أخري وذلك في كثرة السلالم الصاعدة السريعة الكروماتية التي تتدرج في الحدة مع الغناء علي موتيفات متقطعة كما في مازورة ٣٤-٣٥-٣٦-٣٧) ورغم صعوبة هذه النقلات الصوتية وشدة حدتها إلا إننا نجد أن المصاحبة هنا تساعد المغني أحياناً علي أداء هذه الجمل وذلك لانها تسير بشكل ترابطي بموتيفات متكررة متصاعدة الحدة ومتتابعة النغمات وتسير بشكل مستقل عن خط الغناء ولكن هنا يضع المؤلف وحدة لحنية في الإيقاع بين الأشكال الإيقاعية المصاحبة لخط الغناء ، وهنا تكمن الصعوبة الغنائية في أداء هذه الآريا حيث نجد إن خط الغناء يحتاج إلي قوة ادائية وصوتية للتعبير عن ما يطلبه المؤلف من تقنيات أدائية و هي (كيريشيندو) أي الغناء بقوه متزايدة بالغة الصعوبة والدقة ولا يستطيع أدائها سوي صوت السوبرانو الكلوراتورا وهذا لأن هذا الصوت يمتاز بالخفة والقدرة علي أداء النغمات الحادة بالسرعة المطلوبة مع الإهتمام بأداء التعبيرات الأدائية المصاحبة لهذا النوع من الغناء .

سابعاً:- النص:

- لا أستطيع السفر بدون مرآتي مرآة اليد
- فهي تستطيع أن توضح أشياء كثيرة في خبايا الأماكن
- فأنا أري فئران وأري لصوص وأشياء كثيرة توجد في هذه الساحة الضيقة.
- ويمكن لك يا عزيزي أن تري شيئًا يسير علي كتفك وأنت لا تعلم ما هو ولا تشعر به ... ها ها ها
- وأري قرد يقوم بعمل حركات بهلوانية ويمسح مربي المرمالاد من علي فم صاحبه.
- نظرات كثيرة توجد حولي مليئة بالحب وتسطع كضوء الشمس : ها ها ها
- مرآة اليد هي كل حياتي فهي توضح كل شيء وتجعلني أحيانًا أشعر بالخوف وأري من حولي العجائز يترنحون وأري الذين يأخذون نظرة واحدة ثم يهربون .

ثامناً : علاقة النص بالتعبير الدرامي و وتطابق الأداء معه :

نجد أن بعض الجمل الغنائية ما هي إلا استعراض صوتي أكثر ما هو موقف درامي حيث نجد أن المؤلف يطلب من المغني أداء صعوبات غنائية كثيرة و بصورة متتابعة لا يستطيع بها المغني أخذ فترة تمهيد أو استراحة من أداء الحليات الطويلة لهذا وضع المؤلف هذة الجمل على كلمات ليس لها معنى مثل OHAH

و العلاقة الترابطية بين النص و أداء المغني علاقة هامة جداً إذ نجد أن الأداء الصوتي مرتبط بالأداء التعبيري عند المؤلف و ذلك عن طريق الحركات التمثيلية و طريقة تعبير المغنية و قدرتها على التوصيل بالغناء.

قائمة المراجع الأجنبية

1- The New Grove's Dictionary of Opera, The Macmillan Press Limited, England, Stanley Sadie; London, 1994

2- Harvard Dictionary of Music, The Beiknap Press of Harvard University Apet Willi:, Press, U.S.A., 1979.

قائمة عناوين المواقع على الأنترنت

www.amazon.com
www.sheetmusicplus.com
www.800sheetmusic.com
www.usopera.com
http://en.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Bartoli
www.ceciliabartolionline.com/cms/sacrificium.html

العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش

لقد ساد عند المدونين وكُتّاب التاريخ في كتاباتهم عن العلاقة بين بلد وآخر، التركيز على أمور بعينها تأتي من أولويات إهتمامهم في مقدمتها التاريخ والسياسة والجيوش التي دخلت والمعارك التي وقعت والحكومات التي ذهبت وغير ذلك. أما الثقافة والفكر والفنون فيمرون عليها مرورا سريعا، ذلك لأنها تأتي عقب الهدوء والاستقرار في الجوانب السياسية والعسكرية، ويدور محور هذه الدراسة في أحد جوانب الثقافة وهي فنون الموسيقى، في شكل مقارنة بين شخصيتين تشابهت بينهما عناصر فنية عديدة، وهما خليل فرح (فنان الأمة السودانية) وسيد درويش (فنان الأمة المصرية).

محمد سيف الدين علي | السودان

لقد كان لمصر والسودان - منذ قديم الزمان علاقات وصلات تاريخية لم تنقطع في الحرب أو السلم على مر العصور، ولعل أول ما بدأ من علاقة ثقافية بين مصر والسودان كان في العهد السناري من مملكة الفونج الإسلامية منذ أوائل القرن السادس عشر الميلادي (الحاردلو، ١٩٧٧) حيث تبلورت للباحث فكرة هذا البحث من أفكار وملاحظات تراكمت أثناء فترة الدراسة والتنقل بين مصر والسودان في الفترة بين عام (١٩٨٠ - ٢٠١١م)، لتصبح تلك العناصر خلفية مهمة لإجراء دراسة مقارنة حول إبداعات وموسيقى خليل فرح وسيد درويش.

تتبلور مشكلة البحث في أن الفنانين خليل فرح وسيد درويش حملا سمات ومميزات إبداعية وموسيقية فريدة وجديدة ومبتكرة على المجتمع الذي عاش فيه كل منهما، ولكن تلك الإبداعات لم تجد حظها الكافي من الدراسة والإهتمام رغم ما اشتملت عليه من مضامين فنية واجتماعية عالية ورفيعة المستوى، وذات أهمية مجتمعية عالية الأثر، لذلك رأى الباحث ضرورة البحث في صيغة مقارنة بينهما.

الهدف

١- التعرف على السمات الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش.

٢- تسليط الضوء على خصائص ومميزات المؤلفات

الموسيقية عند خليل فرح وسيد درويش.

٣- الكشف عن أثر مؤلفات خليل فرح وسيد درويش على المتخصصين والجمهور.

تكمن أهمية هذا البحث في أنه يسهم في توضيح الجوانب المتقاربة بين خليل فرح وسيد درويش وتمليك النشء أهم العناصر الفنية عند الفنان، كما تتيح إلقاء الضوء على التجارب اللحنية والإيقاعية وتسلسل موضوعات المؤلف الفني.

استخدم الباحث المنهج الوصفي (تحليلي محتوى) باستخدام طريقة الملاحظة المنظم ontrolled Observation التي تمكن عبرها من إجراء الدراسة المقارنة في العناصر الفنية لخليل فرح وسيد درويش.

خليل فرح الميلاد والنشأة والتعليم:

ولد خليل فرح في قرية دبروسة بمدينة حلفا القديمة في شهر أغسطس من عام ١٨٩٢م والده السيد فرح بدري ووالدته السيدة زهراء الشيخ محمد (الملك، علي ١٩٧٧)٣، ولد خليل فرح عام ١٨٩٤م تلقى جزءاً من تعليمه في خلوة الشيخ أحمد هاشم بجزيرة صاي، وتنقل في التعليم في مدينة دنقلا حتى وصل كلية غردون التي نال فيها شهادة في الهندسة الميكانيكية، وهناك التقى بالطلبة المثقفين الذين كانوا يعشقون الشعر وينظمونه وينشرونه (علي، محمد ٢٠٠٥)١٤٧، نشأ خليل فرح في بيئة غنية بالخضرة والزروع والسواقي، وشاهد أكثر عند تنقله مع والده الجبال الممتدة وبعض القرى الصغيرة المتناثرة.

وقد اختزنت تلك المناظر في ذاكرته وشكلت في وجدانه عالما من الإبداع والابتكار المميز، وكان خليل فرح هو الأكثر تناولا للأدوات الريفية وتوظيفا للصور الجمالية التي تجيش بخاطره كما ورد في قصيدته ما هو عارف التي جاءت زاخرة بالصفات السودانية ذات الطبيعة الغنية (أحمد، عبد الحميد ٢٠٠٥). ٢١٦.

في نوفمبر من عام ١٩١٣م عمل خليل فرح في مصلحة البوستة والتلغراف (قسم الصيانة) واستمر في العمل حتى عام ١٩٢٩م، وقد شهد خلال تلك الفترة معاناة ومضايقات وكان يعاقب على شعره وإشاراته للإدارة البريطانية بالتلميح والتصريح (الملك، علي ١٩٧٧م). ١١

أثر البيئة على الاتجاه الفني عند خليل فرح

في أوائل عشرينيات القرن الماضي سكن خليل فرح في مدينة الخرطوم وتفتحت أمامه آفاق فكرية وفنية واجتماعية جديدة، إذ وجد نفسه وسط خليط من المصريين والشوام والإغريق والسودانيين الذين كانوا يجارون المصريين في ثقافتهم وأساليب حياتهم من ملبس ومأكل مثل لبس الطربوش والجاكيت والجلابية والاستماع إلى الأغاني المصرية مثل أغاني صالح عبد الحي وسيد درويش ومنيرة المهدية وأناشيد ثورة ١٩١٩م، (دياب، الفاتح ١٩٩٨م)٦، كانت تلك العناصر محفزاً قويًا لإثارة دواخل الفنان خليل فرح والتفكير في الاتجاه نحو اقتحام مبكر لميادين الفن والإبداع.

لقد كان خليل من دعاة وحدة وادي النيل، وكان يرى في مصر مثلا أعلى للثقافة والعلم، كما أدرك قوة الصلة بين الشعبين المصري والسوداني ورباط الكفاح المشترك بينهما، لما في البلدين من ظروف وأهداف متشابهة (البشاري، جمعة ١٩٨٦) ٤٠، فذهب إلى مصر وهناك التقى بموسيقي ضرير هو الشيخ محمد صبحي تعلم على يديه شيئًا من علوم الموسيقى، وقد ألف خليل فرح عدة نماذج دالة على حبه لمصر مثل قصيدة الشرف الباذخ (الملك، علي ١٩٧٧م)١٢، لذلك يعد من المجددين المبتكرين وكانت مؤلفاته وأغانيه تسمو عن المستوى المعروف بكثير فقد كانت ثقافته العربية معينا ثريًا أتاح له ذلك التميز على أقرانه من مؤلفي الأغاني (نجيله، حسن ١٩٧٧م). ١٧٩

لقد ظل يحتفى بذكرى رحيله كل عام وذلك نوعًا من التكريم والاعتراف بالجميل لما قام به الفنان تجاه وطنه، فقد كان الفن قبل خليل فرح عبارة عن نشاط ليس له دور أو أثر في المجتمع، بل كان يهتم بجوانب الترفيه والإمتاع الأمر الذي جلب الكثير من السخط والتقليل من قبل البعض، رغم التغييرات الكثيرة التي حدثت في إطار الفنون ودورها.

لقد رصد خليل فرح الكثير في مؤلفاته التي تغنى بها بصوته أو تغنى بها آخرون، لذلك كان لزامًا على الأمة السودانية الاحتفال إحياءً لذكرى رحيله وجعلها أيامًا خالدات يسترجع عبرها ما قدمه خليل فرح من مضامين الثقافة والفكر

والنضال وحب الوطن وحب الإنسان في كافة مواقعه، لذلك يأتي الاحتفال بإحياء ذكراه ليست كحدث مراسمي عارض بل هي يوم من أيام هذا الوطن، يتريث الناس عندها بإمعان التفكير فيها، فقد سجل نبضات القلق والتوثب في قلوب الناس، الملل عبر مؤلفاته وإبداعاته الممتدة ما بين "وقلبي لسه ما عرف الملال" باعتبارها بدايات تعرفه على فنون الإبداع وبصورة فطرية حتى (ما لو أعياء النضال بدني) باعتبارها مراحل الإعياء من كثرة ما قام به من نضال وعمل وطني دؤوب، تلك مواقيت برز فيها خليل كرائد من رواد التجديد الثقافي والنهضة الفكرية الحديثة، ومبشراً بها، فكان ذلك قبل أن يبزغ (الفجر) وتصدر (النهضة)، فالمفردتان (النهضة) و (التجديد) قد وردتا في قصيدته الوطنية عزة (الملك، علي ١٩٧٧)١٨٥:

عزة شوقي كيف (نهضوا) العيال(١)
(جددوا) القديم صرفوا الخيال

ونفس هؤلاء العيال قال فيهم خليل فرح:

يا بلادي كم فيك حاذقٌ غير إلاهك ما أم رازق
من شعاره دخول المآزق يتفانى وشرفك تمام

- التدوين الموسيقي للمقطع السابق من أغنية ما هو عارف نموذج رقم (١):



نموذج رقم (١) تدوين موسيقي لجزء من أغنية ما هو عارف

فالعيال أسسوا جمعية اللواء الأبيض برئاسة علي عبد اللطيف، كما كان بعض من هؤلاء مؤسسين وقادة لجمعية الاتحاد السوداني (ابن عوف، ميرغني٢٠٠٥) ٥٦.

وخليل فرح كان مهموماً في أغانيه وموسيقاه بما تجيش به أشواق الأمة وتطلعها نحو لحظة تنفك فيها من قيودها السياسية والفكرية لاستشراق فجر الحرية والنهضة، حيث ورد في قوله في قصيدة عزة:

عزة ما اشتهيت نوم الحجال ولا السوار
بكى وفي يمينها جال

- التدوين الموسيقي للمقطع السابق من أغنية عزة نموذج رقم (٢):



نموذج رقم (٢) تدوين موسيقي جزء من أغنية عزة

كما ورد في حثه للمرأة بضرورة نهوضها ومعرفة أدوارها الاجتماعية وما عليها فعله، فترجم ذلك في قصيدة أخرى بعنوان فلق الصباح مخاطبا المرأة قائلا:

عزة قومي كفاك نومك ما كفاك دلال يومك
انتي يا الكبرتوك البنات فاتوك في القطار الطار

- التدوين الموسيقي للمقطع السابق من أغنية فلق الصباح نموذج رقم (٣)



نموذج رقم (٣) تدوين موسيقي جزء من أغنية فلق الصباح

كان خليل فرح يرسم في مرآة أغانيه وموسيقاه صوراً أصلية لتلك اللحظات التاريخية التي بدأت فيها الحركة الفكرية والثقافية السودانية مشوار تجديدها.

سيد درويش الميلاد والنشأة والتعليم:

وُلد سيد درويش البحر في ١٧ مارس من عام ١٨٩٨م، في حي كوم الدكة، ونشأ مدللاً لأنه الولد الوحيد في الأسرة، والده السيد درويش البحر الذي كان يعمل نجاراً بكوم الدكة، أمه السيدة ملوك بنت عيد(الحفني، محمود،١٩٨٥)٣٣، في الخامسة من عمره ألحقه والده بكتاب سيدي أحمد الخياش، وتوفى والده ولم يبلغ سيد درويش السابعة من عمره، نقلته والدته إلى مدرسة أهلية بحي كوم الدكة، (كتاب حسن حلاوة) حيث التقى بأحد مدرسي المدرسة يدعى (سامي أفندي) وقد ظهرت مواهب سيد درويش إلا أن المدرسة قد أغلقت وانتقل إلى مدرسة شمس المدارس التي التقى فيها بالمدرس (نجيب أفندي فهمي) وهو أيضا كان مهتمًا بتدريس الموسيقى، ثم التحق سيد درويش بالمعهد الديني

العلمي بالإسكندرية، بعدها احترف الموسيقى (زكي، عبد الحميد ١٩٩٠) ١٥٤، وشب يتيماً في حي (كوم الدكة) الشعبي بالإسكندرية، وعانى من شظف العيش وشهد عذابات الناس وبؤسهم، وعاش منتمياً إلى الطبقات الشعبية من (الصنايعية).

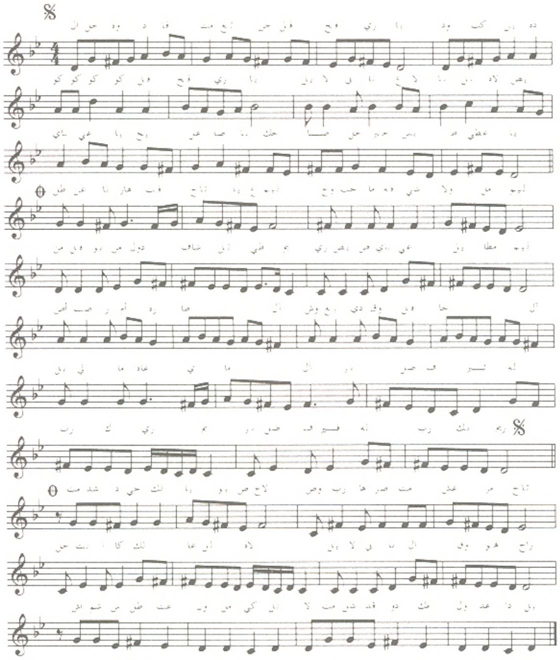
أثر البيئة على الاتجاه الفني عند سيد درويش

قضى سيد درويش العشرين سنة الأولى من مراحل حياته في قلق وعدم استقرار وبين متناقضات من الفن والحياة ومن كل ما مر به من الحوادث والظروف المختلفة التي لم يرسم فيها خطة ولا هدفا واضحا ولم يجد من يوجهه توجيها سليما يوضح المعالم ويبين الغاية (الحفني، محمود،١٩٨٥) ٤٨، رغم ذلك استطاع سيد درويش أن يكسب لقمة العيش عن طريق تلاوة القرآن والسيرة النبوية في البيوت أو الغناء في المحلات العامة أو القهاوي وغيرها.

إلا أن الحظ العاثر لم يفارقه واضطر إلى الاعتزال، وأجبرته ظروف الحياة القاسية لأن يتنقل من موقع لآخر طلبا للعيش، فبدأ حياته عامل طلاء وتارة مساعدا في البناء (مناول الطوب) وغيرها من المهن الشعبية البسيطة، وقد ترجم ذلك في طقطوقة غنائية باسم الصنايعية اتخذها كمدخل إلى قضية كبرى تهم العمال والصنايعية والصناعة ورأس المال، وينتقل ليربط ذلك بحال البلد كلها، وهذا نهج لم ينتهجه من سبقه من الفنانين، الذين كان الفن عندهم للمتعة فقط، فجعل من هذه الطقطوقة البسيطة قطعة فنية خالدة، فالحلوة التى قصدها سيد درويش امرأة بسيطة تعد خبز الصباح لأسرتها فى وسط شعبى بين أناس يربون الدواجن ويخرجون صباحا لرحلة البحث عن الرزق كما أن هدفه لم يكن الغزل، بل كان يهمه الشعب (عفيفي، أسامة www2012)7، وتقول القصيدة مايلي:

الحلوة دي قامت تعجن في البدرية
والديك بينده كوكو كوكو في الفجرية
ياللا بنا على باب الله يا صنايعية
يسعد صباحك صباح الخير يا اسطى عطية
طلع النهار فتاح يا عليم والجيب مافيهشي ولا مليم
مين في اليومين دول شاف تلطيم زي الصنايعية المظاليم
الصبر أمره طال وايش بعد وقف الحال
ياللي معاه المال برضه الفقير له رب رحيم
ماتشد حيلك يا أبو صلاح واضربها صرمة تعيش مرتاح
خلي اتكالك ع الفتاح يللة بينا الوقت اهو راح
الشمس طلعت والملك لله ما تشيل قدومك والعدة يلله
(الحفني، محمود ١٩٨٥)١١٢

التدوين الموسيقي لأغنية الصنايعية نموذج رقم (٤)



نموذج رقم (٤) أغنية الصنايعية

تمثل هذه الأغنية دلالة مهمة ذات مضامين اجتماعية وتربوية ووطنية عميقة، فذلك التأليف يصور أسلوب حياة الناس التي تبدأ يوميا منذ الفجر الباكر حيث تبدأ الحلوة يوم العمل منذ الفجر بأول خطوات صناعة الطعام فكانت تلك اللحظات هي الخلفية الإبداعية التي عمرت وجدان سيد درويش وأصبحت له مخزونا إبداعياً.

وسيد درويش في بداية حياته وهو يتنقل بين تلك المهن، سمعه أحد أصحاب الفرق الغنائية يدعى سليم عطا الله فألحقه بفرقته التي طافت بعض الدول العربية مما هيأ له الالتقاء بأقطاب الموسيقى والغناء أمثال (عثمان الموصلي) مما كان له تأثير في دراساته الفنية (بطرس، فكري ١٩٧٦)١٩٦، فإذا كان سيد درويش قد نشأ موسيقيا بغريزته فإنه في الوقت ذاته نشأ شعبيا بطبيعته، وقد عاش حياته مناضلا ذاق الألم والمعاناة في سبيل لقمة العيش وأحس بمرارة الاستعمار والاستبداد، لذلك جاءت مؤلفاته معبرة عن آمال الشعب،

وكانت أعماله تدعو للعدالة الاجتماعية والمحبة والتضامن وترابط البشر (بطرس، فكري ١٩٧٦) ١٩٨.

لقد ظلت أغنيات وصوت مؤلفات سيد درويش حية بين الناس وعليه فإن إحياء ذكراه لها أبعاداً اجتماعية وثقافية وسياسية، كما أن لها أبعاداً تربوية ترتبط بالنشء من الأجيال التي لم تعاصر مراحل معاناة الشعب المصري مع الاستعمار، وظل سيد درويش بفنه العبقري يفرض نفسه على الشعب لأن ألحانه صورة منه وتعبير عن أمانيه الوطنية ومشاعره الاجتماعية، أما لزملائه الفنانين من بعده فيمثل القدوة والمثال الذي يحتذونه ويقتبسون منه (الحفني، محمود ١٩٨٥)٢٠٣، ولقد جسد سيد درويش أفكاره وجعلها كتابا فنيا سهل الاطلاع عليه، فهو عبرها يتحدث عن الفساد الاجتماعي والرشاوي والانحلال الخلقي، كما كان يدعو المرأة للنهضة، فقد استطاع خلال حقبة قصيرة أن يصنع تاريخًا مجيداً يتضمن نهضة اجتماعية وثورة وطنية، (بطرس، فكري ١٩٧٦)٢٠٣، فهو يعتبر في مقدمة الفنانين الملتزمين بألحانه الوطنية أو بغنائه للطوائف المجتمعية بكل ألوانها إضافة إلى صدق التعبير في المسرح الغنائي وفي أساليب الألحان العادية وكافة قوالب الموسيقى العربية (زكي، عبد الحميد ١٩٩٠)١٦٠، وتقديرا للدور الوطني الكبير الذي قام به الفنان سيد درويش بفنه، فقد أسست عام ١٩٤٧م جماعة باسم (جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش)، كما أصدرت وزارة المواصلات آنذاك في عام ١٩٥٨م طابعًا بريديًا يحمل صورة سيد درويش، إضافة إلى بعض الأعمال الأخرى مثل اللوحة التذكارية التي أقيمت له في دار الأوبرا بالقاهرة وإطلاق اسمه على شارع بكوم الدكة وآخر بالقاهرة، وكان قد ألقيت الكثير من القصائد في احتفالات إحياء ذكراه فقد كتب عدد من الأدباء والمفكرين على سبيل المثال أحمد شوقي وعباس محمود العقاد وخليل مطران وأحمد رامي وآخرون (الحفني، محمود ١٩٨٥)٢٠٣ ـ ٢٠٦.

اتجاهات فكرية متقاربة بين خليل فرح وسيد درويش

ورغم إحساس سيد درويش بانتمائه لفئة (الصنايعية) والتزامه بالغناء للبسطاء من العمال والحرفيين الذين نشأ بينهم، ورغم ارتباط خليل فرح بفئات المجتمع العليا فأن ذلك لم يمنع التقائه مع سيد درويش في الغناء للكفاح المشترك ضد الاحتلال البريطاني، فقد عاش الفنانان زمناً سياسياً واحد تقريباً فقد ولد سيد درويش عام ١٨٩٢م وتوفي عام ١٩٢٣م، بينما ولد خليل فرح في عام ١٨٩٨م وتوفي عام ١٩٣١م، وبذلك فقد عاشا داخل مشهد تاريخي واحد من التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأصبحا شاهدين على أحداث عصر متشابهة ومترابطة، فلقد ولد ونشأ سيد درويش وسط أهالي (كوم الدكة) الذين لا حديث لهم سوى السياسة، وهم يشاهدون أساطيل الإنجليز على شواطئ الإسكندرية وفي الطابية، وواكب الحركة الوطنية واستمع إلى خطب مصطفى كامل والإنجليز يعيشون فساداً في المدينة كما استمع للثائر (عبدالله النديم) وهو يوجه قصائده المناهضة للمستعمرين، بينما يكتوى الأهالي من نيران الظلم والفقر والبؤس، وبالتالي أسهم بالأناشيد الوطنية من كلمات بديع خيري ومأمون الشناوي وغيرهم (زكي، عبد الحميد، ١٩٩٠)١٥٦، ولقد عاش الفنانان في فترة زمنية تمتد ما بين الحرب العالمية الأولى التي ألقت بظلال أزمتها الاقتصادية العالمية منذ أواخر عشرينيات وأوائل ثلاثينيات القرن الماضي.

ولد خليل فرح كذلك في بداية عهد الحكم الثنائي الاستعماري في السودان في عام ١٨٩٨م وقد تفتح وعيه السياسي وارتبط بتنظيمات المثقفين خاصة من طلاب وخريجي كلية غردون، والذين كانوا يتلقون تيارات فكر الثورة من مصر والبلاد العربية الأخرى، وفي أوائل ١٩٢٠م أسست جمعية الاتحاد السوداني من خمسة أعضاء هم عبيد حاج الأمين وتوفيق صالح جبريل ومحي الدين جمال أبو سيف وإبراهيم بدري وسليمان كشة، وانضم إليهم خليل فرح وكان يسكن وسط الخرطوم منتمياً لفئة الأفندية المميزة، والتي كانت ترتبط في دائرتها الاجتماعية بالطبقات العليا في المجتمع، من فئات كبار الموظفين وملاَّك المتاجر (السوق الإفرنجي) والأراضي وأصحاب الشركات الاقتصادية، وبينما كان خليل فرح يغني في مجالس الشعراء والمثقفين ينسج ويؤلف الألحان الراقية الزاهية، كان سيد درويش يغني في المقاهي وبعض الأماكن البائسة لكسب لقمة العيش، ولكن المشاركة مع رواد الفكر السياسي من ذلك الجيل (في جمعية الاتحاد) التي كانت تمارس نشاطها في تكتم وسرية (بخيت، جعفر ١٩٨٧)٤٩، ٥٠، أتاحت لخليل فرح التواجد داخل حركة الوعي السياسي، رغم أن التركيبة الفكرية في حدودها المتاحة لأولئك المثقفين لم تسمح لهم بالتحول مع تيار الثورة الحقيقي إلى جمعية اللواء الأبيض، وبذلك لم يشاركوا مشاركة حقيقية في فعل ثورة ١٩٢٤م فانقسموا، فنظم خليل فرح في ذلك بقوله:

تم دور وأدور عم نورو شال فات الحلة نور
زي بدر التمام
واحدين قالوا نور واحدين قالوا دوب مروي ما بتنور
ومين يقوم يتهور يبرى القيف هناك تحته الدابي كور
قالو الكون أتطور لا عاشق عفيف ولا جميل أتصور
الحسود يتضور ناره ماكله لسانه كله زور ومزور
الطريف الحور دمي ما بوح سيده ليش بتجور
هز شوقي ونور يا نديم أذاي جرحي المخفي غور
(الملك، علي ١٩٧٧)١٣٧

التدوين الموسيقي لأغنية تم دور وأدور نموذج رقم (٥)



نموذج رقم (٥) أغنية تم دور وأدور

وبالفعل فقد كانت جمعية اللواء الأبيض مكونة من العمال والحرفيين ولعبت دوراً مهماً في تنظيم المظاهرات في مدن السودان عام ١٩٢٤م، وكان أعضاؤها من الصنايعية عمال الأشغال والبواخر النيلية والمطبعة إلى جانب عمال النقل الميكانيكي والترزية والنجارين، وكان خليل فرح يستخدم الرمزية في قصائده مثل البدر أو الهلال باعتباره رمز الثورة الذي تساءلوا وانقسموا حوله كما ورد في النموذج السابق (واحدين قالوا نور واحدين قالوا دوب) أي انه يسأل ليل الظلم أن ينجلي بصبح (ابقى لينا صباح) ولكن انتهى كل شيء، (سرنا المكتوم) هي ترجمة رمزية شعرية لجمعية (الاتحاد السرية) كانت مبادئها ترفع شعار (شعب واحد، نيل واحد، دين واحد) وهو العنصر الذي جمع سيد درويش وخليل فرح أي عنصر (النوبى المصري والنوبي السوداني)، ولكون خليل فرح نوبياً فقد كانت تلك نقطة التقاء أخرى، حيث كان أهم نداء للجمعية هو وحدة وادي النيل بين السودان ومصر (ضرار، ضرار ١٩٨٨)٢٤١، وقد حرص سيد درويش في تناوله لشعار الوحدة على استخدام اللهجة النوبية، وقد ورد في النشيد الذي قام بتلحينه عام ١٩١٧م، وقد اشتهر بعد اندلاع ثورة الكفاح المشترك في كل من مصر والسودان وفيه يقول:

دنجا دنجا دنجا دنجا دنجا دنجا
يا مصيبة وجاني من بدري ذى الساروة في وداني

ما فيش هاجه اسمه مصري ولا هاجة اسمه سوداني
نهر النيل راسه في ناهية رجليه في الناهية التاني
فوجاني يروحو في داهيه إذا كان يسيبو التحتاني

التدوين الموسيقي لمقطع من أغنية
مصر والسودان نموذج رقم (٦):



نموذج رقم (٦) أغنية مصر والسودان

أيضًا في رواية (البربري في الجيش) لعلى الكسار يقول فيها:

ما فيش مصري وسوداني
كلنا يا أخواتي
تجمعنا كلمة واحدة هي النيل
وفي قول خليل فرح في "الشرف الباذخ" صدى من ذلك :
من تبينا قمنا ربينا ما اتفاسلنا لو في قليل
ما فيش تاني مصري سوداني نحن الكل أولاد النيل
(الملك، علي١٩٧٧)١٦١

التدوين الموسيقي لمقطع من أغنية
الشرف البا ذخ نموذج رقم (٧)



نموذج رقم (٧) جزء من أغنية الشرف البا ذخ

ويستمر نشيد سيد درويش بنفس المعاني التي وردت في قصيدة الشرف الباذخ

سوداني عنده كرامة مصري طول عمره أخينا
خليكو مصرنجي سودانجي واللا تدنوا في مالطة
دا حرام أمور سكسونيا سيبك من كاني وماني
يا أوربا خليك شاهد ع البوليتيكه الترللي
الراية بتانا واهد لازم يستنى تملي
(الحفني، محمود ١٩٨٥)١٠٦

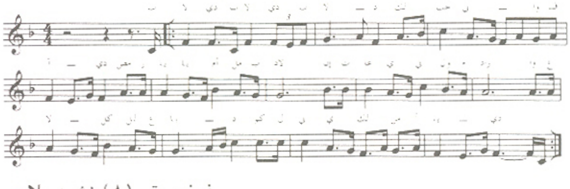
وكما استخدم سيد درويش اللهجة النوبية في النشيد فقد استخدم خليل فرح العامية المصرية في قصيدة (الشرف الباذخ) حيث قال (ولاد النيل، وأمتي تزيد) وفي قصيدة (عزة) (نهضوا العيال)، وغيرها، فقد اطلع سيدة درويش على قصيدة مصر والسودان في جريدة (السيف)، وهي إحدى قصائد الشاعر (بديع خيري) التي نالت شهرة كبيرة، وذاعت وانتشرت بسرعة، لأنها كانت تترجم عما بين شعبي وادي النيل في مصر والسودان من رابطة قوية، كما أن سيد درويش كان يعيش بفنه مع مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول ويؤلف الألحان التي تدعو لمحاربة أعداء الوطن(بطرس، فكري١٩٧٦)٢٠٢ .

وقد قام سيد درويش من خلالها بتصوير (الموضوع الوطني) في (قالب شعبي) يتميز بعفوية التعبير إلى حد (الرطانة؟) مع حرارة وسرعة إيقاع الدف النوبي، وتبدو براعة الملحن وكأنه قد نقلها مباشرة وبكل شعاراتها، من أفواه البسطاء من النوبيين الذين حوله في مجتمع الإسكندرية، مع غياب اتصاله بالسودان الحقيقي وهو بعيد عنه بإرادة الاستعمار الذي فرق بين الشعبين، وتكمن الغاية هنا من الرغبة في نقل المعاني عبر الأوساط الشعبية لسرعة وسهولة انتشارها وتداولها، وبرغم استهجان البعض لهذا الأسلوب إلا أنه يؤكد أن سيد درويش كان يتفاعل مع النوبيين في الأساس باعتبارهم جزء من الطوائف الشعبية الكادحة والمسحوقة والمتواجدة حوله في مجتمع الإسكندرية، ويمكن وصف ذلك بأسلوب الرسم الكاريكاتيري بالألحان، وبذلك فقد فتح الطريق أمام تحويل دور الموسيقى العربية من التطريب الصرف إلى التعبير وهو ما التزمه في أوبريتاته مثل أوبريت (آن الأوان أهو آن يا حلو آن والسعد بان من زمان) (حقي، يحي ١٩٨٠)١١٧، وهناك أمثلة كثيرة وردت في خاتمة أوبريت رواية (البربري حول الارض) يقول فيها:

إحنا العرب .. تاج الأمم
فخر الحضارة والأدب أهل الكرم
الموت ما نهابوش الخوف ما نعرفوش
والعار ما نقبلوش نحمي الزمار نرعى الجوار
نكرم ضيوفنا نحن العرب أهل الحسب واهل النسب
كما يقول في خاتمة رواية (البربري في الجيش) ما يلي:
مين ينسى بلاد أجداده يعني مهما قالوا وعادوا
برضو الغريب مهما اغترب
مصيره يرجع لبلاده

ونجد التشابه الكبير في معظم أعمال سيد درويش وخليل فرح خاصة في التطورات السياسية والاجتماعية في مصر والسودان آنذاك، حيث إن كل لحن من ألحانهما في ذلك الوقت، يمثل تسجيلاً لحدث من الأحداث فعند سيد درويش نشيده الخالد (بلادي .. بلادي) والذي استوحاه من كلمات مصطفى كامل الخالدة، وقد سجل فيه وجدان الأمة الخالد.

التدوين الموسيقي لنشيد بلادي نموذج رقم (٨):



نموذج رقم (٨) نشيد بلادي

كما فعل خليل فرح في (عزة في هواك)، فعل سيد درويش في دور (عواطف دي أشهر من نار) سنة ١٩١٤م عند إعلان الحماية على مصر وتنصيب حسين كامل سلطاناً عليها (الحفني، محمود ١٩٨٥)٥٦، ورصد خليل فرح حادثة سحب الجيش المصري من السودان نتيجة اغتيال (سير لي استاك) في القاهرة عام ١٩٢٤م، على أن يلحق السودانيون بقوة دفاع السودان تحت أمر الإنجليز وحدهم، فكان ذلك سبب تمرد الجيش في قوة دفاع السودان في نوفمبر ١٩٢٤م، (بخيت، جعفر،١٩٨٧)٧٣، لذلك فالمعاني المقصودة وراء الكلمات لا تستبان بشكل واضح، لكنها مرتبطة بأحداث ووقائع مهمة في التاريخ، مثل (نحن نطارد العنزة الفاردة نحن نذود مشارع النيل)، آراد خليل فرح أن يقول للمستعمر إذا قمتم بسحب الأسلحة العسكرية المصرية، فإن في أيدينا عصا (مالك ود أب روف) التي روض بها العنزة الشاردة، كذلك في مقطع يقول (نحن برانا نحمي حمانا ويحيا النيل).

لقد اشترك كل من (سيد درويش) و(خليل فرح) في استخدام رمزية النيل والهلال في أكثر من عمل فني، فلسيد درويش قصيدة باسم لحن الموظفين يقول فيها (هز الهلال يا سيد)(الحفني، محمود ١٩٨٥)١١٦، وقصيدة قوم يا مصري.

التدوين الموسيقي لأغنية

من قوم يا مصري نموذج رقم (٩)

اما خليل فرح فقد استخدم رمزي الهلال والبدر في أكثر من عمل مثل أغنية عزة ويقول في أحد مقاطعها (تشابي للنجوم وأنا ضافر الهلال).



نموذج رقم (٩) تدوين أغنية قوم يا مصري

فيما يلي التدوين الموسيقي له نموذج رقم (١٠):



نموذج رقم (١٠) جزء من أغنية عزة

وتتجلى عبقرية خليل فرح بصورة اكثر روعة وسحراً في أنه ترك وراءه مثل هذه الرموز في الأغنية السودانية، حيث تناولها الشعراء في مؤلفاتهم من بعده مثل الشاعر إبراهيم العبادي في قصيدة (ظبية السلام)، وكتبها بعد الحرب العالمية الثانية مع ذيوع وانتشار مبادئ التعايش السلمي والتغني بالسلام العالمي كجزء من حركة الوعي التي انتظمت الوجدان السوداني، فيقول في أحد مقاطعها:

باسم السلام والزاحفين إلى الأمام

ويقول الشاعر محمد المهدي المجذوب:

اتراها تقتل الحرب وتنجوا بالسلم

و تعود الأرض حباً وسلاماً سوف ترعاه الأمم

وظبية السلام هي ثمرة حركة التحرر الوطني، لأن كل شيء جميل هو السلام، وأن شعار (ظبية السلام) هو (حاجبها) الذي يشبه الهلال الرمز الذي يهتف بحياته هتافاً سياسياً وفي ذلك يقول خليل فرح:

الغرام عامل احتلال والهجر هذا مش حلال

رشفة من نيلك الزلال وليعيش حاجبك الهلال

ويظهر الرمز في النضال ما بين الاحتلال ويرمز به (الاستعمار) و(الهلال) ويرمز به للتحرر.

تناول القضايا الاجتماعية

وخليل فرح شأنه شأن سيد درويش في تناول القضايا الاجتماعية فهي تمثل مؤشراً للتطورات السائدة والناجمة عن الأبعاد السياسية والاقتصادية وانعكاساتها على أحوال الناس وتشكيلها لواقعهم، لذلك أهتما بالأحداث الاجتماعية اليومية بقدر إهتمامهما بتطورات الأحداث السياسية، ومن القضايا الاجتماعية التي كانت تشكل هماً يرتبط بتطور وتقدم المجتمع، قضية تعليم المرأة التي حملها قاسم أمين وهدى شعراوي وقد تردد صدى ذلك كثيراً في أغاني سيد درويش مثل قصيدة بنات اليوم ويقول في جزء منها:

دا وقتك دا يومك يا بنت اليوم

قومي اصحي من نومك بزياداك نوم

وطالبي بحقوقك واخلصي من اللوم

ليه ما نكونشي زي الغربي ونجاهد في حياتنا بحرية

شطارة شاطرين قدارة قادرين

مين في دردحتنا وخفتنا دي مين

(الحفني، محمود ١٩٨٥)١١٩

ونفس المعنى تناوله خليل فرح في قصيدته فلق الصباح ويقول في أحد مقاطعها:

عزة قومي كفاك نومك وكفانا دلال يومك

أنت يا الكبرتوك البنات فاتوك في القطار الطار

(جابر، جمعة ١٩٨٦)٨٣

كما كتب العديد من القصائد الأخرى، حيث قال في قصيدته (في تعليم المرأة) ما يلي:

علموها إنها مدرسة الحياة ما إليها طائل

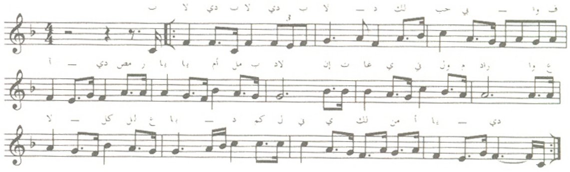
ودعوها روضة في بيتها يحسن العلم عليها الوابل

أما في قصيدة المدرسة فورد فيها ما يلي:

يلا نمشي المدرسة سادة غير اساور غير رسا
يلا سيبي الغطرسة قومي افرزي كتب المدرسة
الساعة ستة دقت يا أم رسا نايمة والمنبه حارسا
قالوا جاهلة وخاملة مدسدسة أبدى من عليمة مقدسة
أساليهم أهل الهندسة الدنيا دايرة ولا مسدسة
(الملك، علي ١٩٧٧)١٣٦

وقد انحازت أغاني خليل فرح وسيد درويش لقضية المرأة بصفة عامة، ولقضية الفتاة العاملة داخل البيت بصفة خاصة، وقد سجلا في ذلك أهازيج ذاع صيتها وملأت الأفاق، فإن أغنية سيد درويش (لحن الصنايعية) استهلها بحركة الفتاة العاملة داخل المنزل أو البيت (الحلوة دي قامت تعجن في البدرية) وقصيدة (يا حلوة قومي صح النوم) وقصيدة (طلعت ياما هلا نورها) (بطرس، فكري ١٩٧٦)٢٠٥ .

التدوين الموسيقي لأغنية
طلعت يا محلا نورها نموذج رقم (١١)



نموذج رقم (١١) أغنية طلعت يا محلا نورها

ويقابل ذلك خليل فرح في قصيدة أبتي أذن الأذان ويقول في بعض أجزائها:

أبتي أذن الأذان ودنا منك الفجر فأنعم صباحاً
ابتي هبت الطيور وصحا الديك
اوقدي يا نفيسة النار للشاي
واحلبي الشاة واملئي الابريق

وتتضح الرؤى أكثر بمقارنة بين موضوعات الأغاني عند كل من سيد درويش وخليل فرح كما يلي:

جدول رقم (١) نماذج من بعض الأسماء والموضوعات المتشابهة في مؤلفات خليل فرح وسيد درويش:

كما تناول كل من "خليل فرح" و"سيد درويش" بعض الموضوعات الاجتماعية في العديد من جوانب تفاصيل الحياة اليومية كالمناسبات المختلفة من أعراس، ورحلات، وسهرات ولكنهم في النهاية جعلوا مثل هذه الأغاني سجلاً صادقاً يعكس الشعور الوطني بما امتلأت به من رموز، وقد اشتهرت لسيد درويش أغاني مثل: (قولوا لعين الشمس ما تحماش،

م	اسم العمل عند خليل فرح	اسم العمل عند سيد درويش
١-	أبتي أذن الأذان	طلعت يا ما حلا نورها
٢-	ودنا منك الفجر فأنعم صباحاً	يسعد صباحك صباح الخير يا أسطى عطية
٣-	ابتي هبت الطيور وصحا الديك	والديك بينده كوكو كوكو
٤-	اوقدي يا نفيسة النار للشاي	الحلوة دي قامت تعجن في البدرية
٥-	وأحلبي الشاة أملئ الابريق	يا للا بنا نملأ و نحلب لبن الجاموسة
٦-	فلق الصباح قولي اهو نورك لاح خلي	صحصحوا يا جماعة آدي نور الصباح
٧-	فلق الصباح	لحن الصباح

وبلح زغلول، و سالمة يا سلامة)، كما اشتهرت لخليل فرح أغاني مثل: (الرحلة، في الضواحي، تم دوره أدوار).

ولا ينسى خليل فرح وسيد درويش في غمرة هذه الاجتماعيات الفئات الاجتماعية التي يرتبطان بها يومياً من الرفاق الذين يمثلون فئات اجتماعية مختلفة منهم العمال والموظفين وغيرهم، فقد قام سيد درويش بتأليف العديد من الأغاني والأدوار والأهازيج حول هذه الفئات خاصة (الصنايعية).

أما خليل فرح فقد سجل أحوال هؤلاء الأفندية وجلسات السمر التي تجمعهم وذلك في صور كاريكاتيرية طريفة، ويصف حال هؤلاء الأفندية وهم يتهيؤون للإعداد لسهرة ذلك اليوم:

جلس الرفاق للسهر متكفي دفع المهر
ما فينا آخر الشهر والفاضي يقع النهر
أو :
قوموا باروا الطيف والسراب طيروا بس قاعدين للخراب
الشهر ما فات العقاب كلكم نافضين الجراب

وفي مثل هذه الأهازيج التي تصور السمر لا ينس كلا الشاعرين الوطن والثورة كما جاء في ذلك في العديد من قصائد خليل فرح وأشهرها قصيدة "الرحلة" التي وردت مقاطع منها في موقع سابق وكانت تلك الجلسات ترتبط أساسًا بالعمل السياسي السري:

أن مرقنا السر في الحجاب وان قعدنا إخوانك نجاب
أو في قوله:

خبئ كأسك ما ينوبنا ناب كله خشم المركز ذئاب

والكأس هنا يرمز به إلى منشور من المنشورات التي يقومون بتوزيعها سراً (وإن مرقنا إخوانك نجاب)، فإن شعار جمعية الاتحاد السرية "وحدة وادي النيل" الشعار الذي تغنى به خليل فرح قد لا يتردد صداه السياسي وسط فئة الأفندية الذين ارتبطوا بدورهم بالموظفين المصريين في السودان والذين كانوا يعملون في كثير من الإدارات خاصة السكك الحديدية والجيش، والأشغال، والتلغراف، كان نشاط الجمعية العمل السري ويعمل بنظام الخلايا وإرسال المنشورات المعادية للإدارة البريطانية ولزعماء الطوائف الدينية والعلماء والجريدة الحضارة التي كانت تقود الكفاح وتحرك المشاعر الوطنية في صفوف العمال والموظفين والمدنيين والعسكريين (ابن عوف، ميرغني ٢٠٠٥)، ٥٤.

لقد أشارت تقارير المخابرات البريطانية في الخرطوم إلى أن الأفندية من السودانيين قد قاموا بتكوين العديد من الجمعيات السرية المؤيدة لوحدة وادي النيل كما دعت الشعب السوداني للانضمام للثورة المصرية منها (جمعية الأعمال الملحة، وجمعية اليد البيضاء، وجمعية (اليد السوداء)، وقد ذكر محمد نجيب عند عودته من الخرطوم للقاهرة عام ١٩١٩م بأنه كان يعمل ويشترك في هذه الجمعيات السرية التي ينتمي إليها خليل فرح، إذاً فإن الدائرة الاجتماعية التي كان يتحرك داخلها خليل فرح كانت لا تنفصل عن الأحداث السياسية والفكرية، رغم اختلافها عن الدائرة التي كان يتحرك بداخلها سيد درويش، إلا أن الغاية كانت واحدة ففي غناء سيد درويش لأبناء طبقته الاجتماعية من الفلاحين والعمال والحرفيين والصنايعية والشيالين والجرسونات والجنود والسائقين وبائعي التحف والقلل، فقد كان سيد درويش يلتقط فنه من أفواه الشعب، وبذلك فقد استطاع أن يحقق امتزاجا خاصًا بين الموسيقى الفنية والشعبية وقرب بين الخاصة والعامة ورفع صوت طوائف الشعب في الموسيقى (زكي،عبد الحميد ١٩٩٠)١٦٠ .

ولكن خلف كل أغنية تبرز قضية وطنية، ففي غنائه لبائعي (القلل) تشجيع للإنتاج الوطني وهتافه ضد احتكارات الشركات الأجنبية يقول وبلهجة الباعة من أهل الصعيد:

مليحة قوي القلل القناوي رخيصة قوي القلل القناوي

جرب حدانا وخدلك جلتين خسارة جرشك وحياة ولادك

في اللي ما هوش من طين بلادك

لقد بدأ سيد درويش مشواره الفني منشداً في المدرسة على يد "سامي أفندي" في كتاب شمس المدارس ثم منشداً في الموالد والأفراح، ثم أخذ فن الإنشاد في شيوخ ذلك الزمان كالشيخ علي الحارث ومحمد عثمان وعبده الحامولي، فضلاً عن قضايا المجتمع كتعليم المرأة كما أنه قام بتلحين وغناء العديد من الموشحات التي نالت شهرة كبيرة في العالم العربي في مقدمتها موشح (يا شادي الألحان، منيتي عز اصطباري، خفيف الروح بيتعاجب (محمد، سهير١٩٨٤)٦٨، وموشحات أخرى لحنها على الأسلوب القديم، واشتهر منها (يا غصن البان، صحت جداً، يا حمام الايك، كلما رمت اشتياقاً، يا بهجة الروح، يا نديمي) والعديد غيرها من الموشحات، ، وسيد درويش كغيره من نوابغ الموسيقيين في مصر فقد بدأ حياته بالقرآن الكريم، وذلك لأن القرآن يؤدى بطريقة معينة تطبق فيها قواعد التجويد والتلاوة، مما يعطي القارئ الخبرة والمرونة في الأداء الصوتي (خليل، عطيات/ حافظ، ناهد ١٩٨٤)، ١٦٢.

أما خليل فرح قد أخذ فن الإنشاد من الشاعر محمد سعيد العباسي، كما أنشد في عدد من الموضوعات مثل الإيمان بوحدة وادي النيل وحب البداوة التي دفعت خليل فرح لتأليف الدوبيت في أشعاره ولم نستمع إلى خليل فرح وقد قام بأداء أو تلحين موشح ربما لأن الذوق الشعبي السوداني لا يستوعب من الموشحات سوى التواشيح الدينية مما حدا خليل فرح إلى الاستعاضة عن ذلك بهضم الموشح في تركيبته الشعرية والمقامات العربية، وقد سبق الإشارة إلى أن خليل فرح في بداية حياته أهتم أيضًا بالقرآن والتعليم الديني وتلقى جزءا من تعليمه في خلوة الشيخ أحمد هاشم بجزيرة صاي.

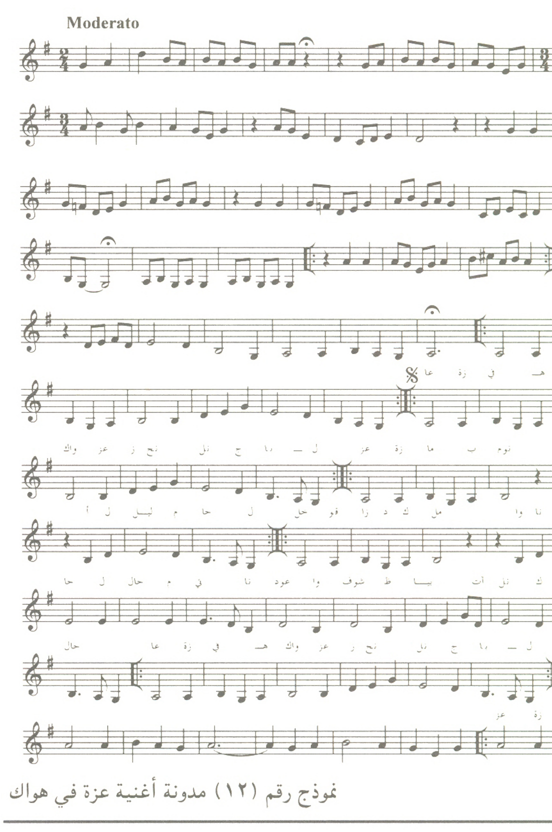
عناصر التميز الإبداعي عند خليل فرح وسيد درويش

من أكثر الجوانب المميزة لكل من الفنان خليل فرح والفنان سيد درويش هو تلك الدرر الفنية النادرة التي خلفاها لينعم بها إبداعًا وابتكارا خاصا ليس للشعب المصري والشعب السوداني فحسب بل الشعب العربي، فقد كان الشعر قبل خليل فرح يتصف بالتقليد والجمود ويغلب عليه شعر الغناء الذي كان أكثر ذيوعا وانتشارا ويدور حول الغزل ومتاع الحياة، وعند ظهوره سعى لمحو تلك الركاكة والضعف حتى ارتبط تاريخ تهذيب الأغاني السودانية بثلاثة شعراء عرفوا بزعماء المجددين وهم إبراهيم العبادي، صالح عبد السيد وخليل فرح، وقد أودع خليل فرح قمة تعبيره الفني في عدد من مؤلفاته التي فاقت

المائة وخمسين أغنية تناول فيها حب الطبيعة والوطن، وكانت القصيدة تصدر عنه مكتملة نصًا ولحنًا وأداءًا، وتعتبر أغنية (عزة) التي أبدع في صياغتها الشعرية وتسلسل المعاني التي تضمنتها بجانب ما اشتملت عليه من دلالات رمزية، أصبحت نبراسا اهتدى به الشعب في نضاله ضد المستعمر، وقد مزج فيها بين التعبير الأدبي مستخدما الطباق والجناس والكناية وبين التعبير الموسيقي الذي اختتمه بالآهات كأعظم نوع من أنواع التعبير الفني الموسيقي (الملك، علي ١٩٧٧) ، ١٤.

وقد جاءت قصيدة عزة في سبعة عشر بيتا، وقد ابتدر اللحن الموسيقي بمقدمة استلهمها من أحد الألحان الشعبية باسم (ود الشريف)، وقد لاحظ الباحث أن المقدمة الموسيقية كانت تمهيدا لما سيأتي من ألحان لنص القصيدة، وكما سبق ذكره فإن خليل فرح قد أهتم بالجوانب الشعرية أكثر من الموسيقية وذلك لأهميتها وارتباطها بثقافة الشعب في ذلك الوقت، فيما يلي يوردها الباحث فيما يلي:

نموذج رقم (١٢) التدوين الموسيقي
لأغنية عزة في هواك:



نموذج رقم (١٢) مدونة أغنية عزة في هواك



نموذج رقم (١٣) تابع مدونة أغنية عزة في هواك

أما سيد درويش فنجده ألف في مختلف ضروب التأليف الموسيقي التي تناول خلاله كافة قوالب الموسيقى العربية مثل الموشح الذي ألف فيه أكثر من ستة عشر موشحا خلاف التي لم يتم رصدها وتعد من أجمل المؤلفات.

كما ألف أكثر من عشرة أدوار، إضافة إلى أكثر من خمسين طقطوقة (أغنية خفيفة) .

كما تجلت عبقريته الفنية في تأليفه للمسرحيات الغنائية التي فاقت العشر من أشهرها مسرحية (شهرزاد، البروكة، العشرة الطيبة)، (الحفني، محمود ١٩٨٥)١٥١ وقد تنوع سيد درويش في تأليفه متنقلا بين كافة أنواع الضروب الإيقاعية والمقامات وأساليب التعبير تناول الموضوعات، ويعتبر سيد درويش فنان مبدع وثائر على الفساد والاستعباد، وهو عاشق للوطن وللحرية، وغيور على فنه ومحترم له، والمجدد بل الباعث لنهضة فنية استمرت لعشرات السنين ألهمت أجيال كثيرة بعده، (عفيفي، أسامة www2012) .1 فيما يلي يورد الباحث التدوين الموسيقي لدور أنا هويت وانتهيت :



نموذج رقم (١٤) تابع مدونة أغنية عزة في هواك



نموذج رقم (١٦) تابع مدونة أغنية عزة في هواك



نموذج رقم (١٥) تابع مدونة أغنية عزة في هواك



نموذج رقم (١٧) تابع مدونة أغنية عزة في هواك

نتائج البحث

توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- أولا : فيما يتعلق بالسمات المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش، جاءت كما يلي:

١- الموهبة المتفردة والمتميزة عن أقرانهما في الإحساس بقضايا الوطن وهموم المواطن.

٢- الإهتمام بتعليم المرأة ودورها المهم في المجتمع.

٣- حب الفن والرغبة في تنمية القدرات عبر الرحلات العلمية والهجرة بقصد التعلم.

٤- التقدير والحب من قبل أهل التخصص والجمهور وتخليد الذكرى من خلال النصب التذكارية وتسمية القاعات والصالات الفنية باسم الفنان.

٥- النظرة التفاؤلية وحب التجديد والابتكار في الموضوعات واستلهامها من الواقع الفعلي.

٦- تغليب مصلحة المواطن البسيط بكل فئات المجتمع والانتصار له بانتزاع حقوقه الفنية والفكرية من الغاصبين الأقوياء وأصحاب الاقطاع والمستعمرين.

٧- توظيف التراث في التأليف الفني وتوجيهه لخدمة القضايا الفكرية والسياسية باستخدام الرمزية ودلالات معاني الألفاظ في أدق صورها.

٨- استخدام أرفع أدوات التعبير الفني بتوظيف زفرات أنفاس الإنسان كجزء تعبيري منفصل في القوالب الغنائية وهي (الآهات) في أغنية عزة ودور أنا هويت.

- ثانيا: أما بخصوص المميزات والخصائص الفنية لكل من خليل فرح وسيد درويش، فقد تميز كل منهما بخصائص فنية موسيقية جاءت في أشكال مختلفة وتنوعه بالرغم أن كل منهما ولد وترعرع وتعلم وعمل وأبدع وابتكر وجدد في ظروف مختلفة تماما عن الآخر، يورد الباحث بعضا من الميزات الخاصة بكل منهما في الجدول التالي:

جدول رقم (٢) مقارنة بين خليل فرح وسيد درويش في بعض الجوانب التي جمعت بينهما فنيا واجتماعيا، وهي على النحو التالي:

م	خليل فرح	سيد درويش
١-	اهتم بتأليف الشعر كأداة تعبيرية مناسبة لتنامي حركة الوعي الثقافي والأدبي وارتباط الأدباء في السودان برصفائهم في مصر.	اهتم بالتعبير بالموسيقى والألحان كأعلى مراتب التعبير الإنساني واهتم بتبسيط الألحان وتمليكها لجمهور البسطاء.
٢-	تأليف الألحان البسيطة لخدمة معاني النص الشعري ليسهل ترديدها بواسطة الجمهور.	تحرير التعبير الموسيقي من أسر التعبير الموجة والمحتكر في دوائر ضيقة خاصة الأتراك والقصور والأمراء والتجار، وابتكار ألوانا لحنية جديدة كبديل للأنماط التي كانت سائدة.
٣-	شهد بداية الحكم الثنائي الاستعماري، وارتبط بتنظيمات المثقفين وخريجي كلية غردون، وعاصر نشأة تنظيم جمعية الاتحاد السوداني التي تنادي بوحدة سودان وادي النيل، وترجمة ذلك في مؤلفات غنائية شعرا ولحنا وأداء، وتوظيف بعض ألفاظ العامية المصرية في أعماله.	شهد أحداث الحرب العالمية الأولى وعاصر نشوء الحركة الوطنية وثورة عرابي، واستمع لخطب مصطفى كامل وقصائد عبد الله النديم، وتفاعل معها، ودعا في مؤلفاته لوحدة وادي النيل مستخدما بعض ألفاظ العامية السودانية في أعماله.
٤-	تأليف قصيدة طويلة تحتشد بمعاني عديدة، واستخدان ألحان دائرية بسيطة التراكيب في حدود السلم الواحد، لتسهيل ترديدها من قبل عامة الجمهور، مما ساعد في تنمية ملكة تأليف الشعر عنده.	تلحين القصائد القصيرة ذات المعاني المحددة واستخدام الألحان البسيطة الجميلة والانتقالات اللحنية والتراكيب الإيقاعية المتنوعة السهلة الاستيعاب مما ساعد في تنمية ملكة التأليف والتعبير الموسيقي عنده.
٥-	الاعتراف بالدور المهم الذي قام به فخلدت ذكراه بإطلاق اسمه على قاعات دراسة أو استديوهات للتسجيل الصوتي في مؤسسات إعلامية مثل الإذاعة والتلفزيون ومعاهد الفنون.	الاعتراف بالدور المهم الذي قام به فخلدت ذكراه بإطلاق اسمه على قاعات دراسة أو مسارح في مؤسسات إعلامية مثل الإذاعة والتلفزيون ومعاهد تدريس الفنون.
٦-	استخدم ألحان بسيطة ومقامات محدودة، وركز على التلوين الشعري واستخدام التجديد في الألفاظ والدلالات والكنايات والرمزية في أدق صورها، كما استخدم ضروبا إيقاعية سهلة ومتداولة.	اهتم بعناصر التعبير الموسيقي في الانتقال المقامي، البناء الدرامي لمسرحيات الغنائية، استخدم التباين والتلوين الموسيقي، مع تبسيط وضبط البناء اللحني، كما استخدم في مؤلفاته أكثر من ١٥ مقاما من مقامات الموسيقى العربية.
٧-	أضاف أبعادا تعبيرية جديدة بإدخاله الآلاهات كأحد أدوات التعبير الغنائي في السودان.	استحدث مقاما جديدا في الموسيقى العربية أسماه الزنجران وكان يعرف بمقام (الزنكلاه).
٨-	كان الغناء ركيكا قبل خليل فرح فأحدث مع زملائه العبادي وأبو صلاح نقلة نوعية في المضامين الشعرية، أسهمت في نقل الحالة الفنية والثقافية لمرحلة متقدمة وقد عرفوا بعظماء المجددين.	استخدم الموضوع كمدخل للتعبير الموسيقي، مع جرأة في الطرح الفكري الفني الذي يراعي فيه التوفيق بين المعاني النص الشعري وملاءمتها مع الأنغام والضروب الإيقاعية، كما قام بإدخال عنصر التعبير المختصر بتقديم أعمال لا تتجاوز في مدتها (٦٠ إلى ٩٠ ثانية) وهي من التجديدات المبتكرة في الفن في مصر.

وفيما يتعلق بجانب التأثير على الوسط الفني فقد كان كل من خليل فرح وسيد درويش مثار دهشة وإعجاب من قبل زملائهم الفنانين والملحنين.

توصيات

مما تقدم يوصي الباحث بالآتي:

١- تكليف لجنة من المتخصصين أصحاب الخبرة والممارسة لبحث إمكانية توظيف ما قام به سيد درويش خليل فرح ضمن برامج المقررات الدراسية خاصة لطلاب تخصص الموسيقى والغناء والتأليف، وفي جوانب الأداء الأوركسترالي والكورالي وفق أسس علمية وفنية دقيقة.

٢- تصميم منافسات وجوائز في التأليف والغناء والعزف باسم سيد درويش أو خليل فرح في مصر والسودان ليتعرف الجيل الصاعد على الدور الذي قاما به.

٣- إنشاء متحف يضم آثار خليل فرح وسيد درويش يكون له فرع في مصر والسودان.

مراجع البحث:

١- إبراهيم الحاردلو: الرباط الثقافي بين مصر والسودان، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط١، الخرطوم ١٩٧٧م. ص ٥.

٢- الفاتح الطاهر دياب: مع رواد الأغنية السودانية المعاصرة، ط١، الناشر المؤلف، الخرطوم، ١٩٩٨م. ص.٣

٣- أسامة عفيفي (د): كلاسيكيات الموسيقى العربية، ، ص ١ - ٧

٤- جوزيف فاخوري: أغنيات من التراث مع مختارات من الأغاني الحديثة، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ، ص ٣٧.

٥- جمعة جابر البشاري: تاريخ الموسيقى السودانية، تاريخ تراث هوية نقد، الفارابي للنشر والأدوات المكتبية المحدودة، الخرطوم، ١٩٨٦م، ص٤٠ -٨٣

٦- جعفر محمد علي بخيت (د): الإدارة البريطانية والحركة الوطنية في السودان ١٩١٩- ١٩٣٩م، ط٢، المطبوعات العربية للتأليف والترجمة، الخرطوم ١٩٨٧م، ص٤٩ - ٧٣

٧- حسن نجيله: ملامح من المجتمع السوداني، الجزء الثاني، ط٢، مصلحة الثقافة، الخرطوم ١٩٨٠م، ص١٧٩

٨- يحي حقي: تعال معي إلى الكونسير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١١٧

٩- محمود أحمد الحفني (د): سيد درويش، حياته وآثار عبقريته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٣ - ٢٠٦

١٠- ميرغني عبد القادر بن عوف: أم درمان عبر الزمان، ، الناشر المؤلف، ١٨٨٥-١٩٥٦م، الخرطوم، ٢٠٠٥، ص٥٤ - ٥٦

١١- سهير عبد العظيم محمد (د): أجندة مع الموسيقى العربية، الناشر المؤلف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٦٨

١٢- عبد الحميد محمد أحمد: المشهد الثقافي في ١٠٠عام، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ٢٠٠٥م، ص ٢١٦

١٣: عبد الحميد توفيق زكي: إعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٥٤ - ١٦٠

١٤- عطيات عبد الخالق خليل/ ناهد أحمد حافظ: فن تربية الصوت وعلم التجويد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٦٢

١٨- علي الملك: ديوان خليل فرح، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ١٩٧٧م، ص٣ - ١٦١

١٩- فكري بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربي، ١٨٦٨- ١٩٦٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م، ص١٩٦ - ٢٠٥

٢٠- ضرار صالح ضرار: تاريخ السودان الحديث، ط٣، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٥م، ص٢٤١

دور الرقصات الشعبية فى التعريف بثقافات شعوبها

الرقص الشعبي هو شكل من أشكال الأداء الذى تؤديه الجماعة الشعبية فى أفراحها ومناسباتها المختلفة ونجد أن الرقص الشعبي يستمد مضمونه من تأثيرات اعتقاديه مرتبطة بشكل الحياة التى يعيشها الإنسان، ويختلف الشكل من مناسبة إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى فى مضمونه وحركاته تبعا للمناخ والظروف الجغرافية التي يخضع لها الإنسان فى بيئته، ويتميز الرقص الشعبي بأنه مجهول المؤلف من إبداع الجماعة كما أنه نتاج الحياة نفسها يحمل بداخله جميع عناصر الثقافة الشعبية، ويلازم الإنسان من الميلاد حتى الممات، وغير مرتبط بسن أو جنس أو بطبقة، وبالإضافة إلى ذلك هو مرآة تعكس تاريخهم، والأحوال الطبيعية التي كانوا يعيشونها.

دينا فؤاد | مصر

ولو نظرنا إلى الرقص المصرى سوف نرى أن جذور ذلك الرقص تمتد إلى الحضارات السابقة من الفرعونية والقبطية والعربية، وهذه الحضارات مجتمعة قدمت خليط من الثقافة يتميز بخصوصيته عن باقى الثقافات، فهو خليط ومزيج ما بين تلك الحضارات.

تنوعت التعريفات والرؤى التى تفسر ماهية الرقص الشعبى كلٌ من زاويته وكلٌ حسب تخصصه وكذلك تنوعت الدراسات والاتجاهات الرامية إلى دراسة الرقص الشعبى وإيضاح موقعه بين الفنون ومعانيه لدى العموم والخصوص، فنجد أن دائرة المعارف البريطانية عرَّفت الرقص على أنه (أقدم من الفن نفسه وأنه يحوى أسس جميع الفنون وأن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص)(١).

ولشرح الرقص وماهيته يوضح أحمد محمد رضا فى ترجمته لكتاب فن الرقص الأكاديمى تأليف سيرج ليفار (إن كل حركه رقص إنما هى عمل مركب توافقي [هارمونى] يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسم الإنسان والذي كثيراً ما يصعب تحليله وتحليل الأنغام التي يتركب منها ويتولد فن الرقص من ذلك التوافق وليس من شأن تمرين أعضاء الجسم أن يخلق الجمال فى الرقص و إنما يخلق الجمال من ترابط العناصر المساهمة فى الحركة)(٢).



كما توضح ناديه السنوسى أن (الرقص فن يعتمد على أكثر من وسيله أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين وأضافت ما أكده الأستاذ صفوت كمال على أن الرقص يتكون من مجموعه جمل فنيه حركيه وأن الرقص وسيلته للتعبير هى الحركة وتحكم الإرادة فى الجسم حتى يتمكن أن يعبر فى تكوينات تشكيلية عن موضوع فكرى أو حتى فلسفى مثله مثل الشعر الذى وسيلته هى الكلمة وخلصت إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أية لغة لها صياغتها الفنية)(٣).

ويرى سامى زغلول (أن الرقص هو الحركات التي يعبر بها عن العواطف والتفكير وهو الجانب النفسى الذى يكون مع الجانب الفنى الاتجاه الجماعى للرقص، ويؤكد على أن للرقص معنى ظاهرى ويسميه بالجانب الخارجي وهو ينعكس فى الناحية التكنيكية للحركة، ومعنى باطنى ويسميه الجانب الداخلى وهو اللون والشعور النفسى التى تعكس روح الشعب على المجموعة الراقصة والجانبان معا يكونان المعنى الحقيقى)(٤).

- كما تحدد نادية الدمرداش وعلا توفيق خصائص للرقص الشعبى وهى:

١- ابتكار لمجهول.

٢- نتاج تقليدى لأنه ينتقل من جيل لجيل ويتغير بتغير مكان نشأته وبنوعه.

٣- إنتاج جماعى.

٤- رقص اثنوجرافي يخضع لروح وحياه الشعب التى أضفت عليه شكلاً وأسلوبًا أكسبه لونا اثنيكيا "سلالى".

٥- فولكلورى لأنه يتضمن بقايا العادات الشعبية الموروثة والمكتسبة ويظهر فيه عدا ذلك الصفات التى تميز الإنسان روحًا وجوهراً.

٦- مرآه للثقافة التقليدية يعكس علاقة الشعب بالأرض وبالظروف الجغرافية والحيوية وبالظواهر الطبيعية وبالحياة والعلوم ويتأثر بالمعتقدات والخرافات المتصلة بالعناصر الخارقة للطبيعة والدين.

ويرى سمير جابر أن الرقص الشعبى هو (الحامل للعرف والتقاليد.. ذلك الفن الطيع بكل حركته.. ذلك المدرك المرئى.. الزائل على الدوام.. الثابت أبدا)(٥).

وفي معجم Webster يعرف الرقص بأنه (ينشأ كتقليد بين عامه الناس ومميز لهم فى أى بلد وينتقل من جيل إلى جيل معبر... وكذلك يعرفه معجم الفولكلور بأنه "تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعى لدورات الحياة الهامة. أما الموسوعة العربية الميسرة فتعرفه بأنه رقص بدائى أو قبلى أو رقص الأجناس أو الرقص الوطنى فى كل دوله الذى يؤدى على أنغام وطنية وفى ثياب شعبيه وإجمالاً تلخص مجمل تعريفات الرقص الشعبى فى نهاية الأمر بأنه خطوات نابعة من البيئة وتعبر عن عادات وتقاليد التراث الثقافى وأن خطواته تتوارثها الأجيال وتحكى تاريخه وهو محبب لكل أفراد الشعب)(٦).

- بينما يذهب بنا سمير جابر إلى رؤيته الخاصة نحو تقسيم الاتجاهات العلمية التى تختص بدراسة بالرقص الشعبى إلى ثلاثة أبعاد وهى:

١- بعد مورفولوجى Morphology : وهو يختص بدراسة الصور والأشكال الخارجية للرقصة الشعبية من حيث شكل الحركة و تنويعاتها والأشكال المختلفة للتكوينات.

٢- بعد وظيفى Function : يختص بدراسة الدور الذى تلعبه الرقصة فى بيئتها ووسط ممارسيها.

٣- بعد أثنولوجى Ethnology : يختص بدراسة الرقصات الشعبية عن طريق دراسة الأجناس البشرية وهذا يتيح لنا فهم التداخلات العرقية البشرية.

ويؤكد على أن هذه الأبعاد الثلاثة مجتمعة تصل بنا إلى أعماق غاية فى الجدية وتتيح إلقاء الضوء على جوانب عديدة تتجاوز القشور إلى الجذور(٧).

أما الرقص الشعبى عند عادل عفيفى هو (المرآة الحقيقية التى تعكس بصدق ودقة عادات الشعب وطقوسه وتاريخه، وهو دون غيره من الفنون الشعبية يمكن أن يؤثر تأثيراً مباشراً على المشاهدين له، فهو يعطى صورة واضحة

وجلية عن الفن الشعبى، لأن التعبير عنه بمفهوم أو مضمون معين بواسطة الحركة والإيماء مع مصاحبة الموسيقات المختلفة، وهو مفهوم لكل إنسان مهما اختلفت جنسيته ولونه ولغته وثقافته)(٨).

لذلك عند التعرض لرقصات مجتمع ما، يجب التطرق إلى جميع العناصر والأبعاد المكونة لذلك المجتمع لفهم طبيعة الرقص وفهم حركاته، وهنا نستطيع القول أن الفنون الحركية الشعبية بين استلهام وتوظيف عناصرها تجعلنا نؤكد على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية والوحدة الحركية فى صياغة تتفق مع الظواهر الشعبية فى مدلولها وقيمها الإنسانية وهذا يرتبط بدرجة انفعال المصمم الحركى بالرقصات الشعبية فى بيئتها الأصلية.

مسرحة الرقص الشعبى:

(إن مسرحة الفنون الحركية الشعبية تتوقف على كل من عنصرى الاستلهام والتوظيف أو إحداها، وهذا لا يتأتى إلا بمعايشة المصمم للجماعة الشعبية أثناء ممارسة فنونها الحركية فى بيئتها أى فى سياقها الشعبى، ومن هنا يمكن للمصمم أن يبدع فنا حركيا. شعبيا به قيمته الجمالية بعيدا عن السطحية).(٩).

إن هذا الفن ثمرة ما طرأ على ثقافة الإنسان لآفاق فن المسرح وأبعاده الفنية لمحات من فن الباليه، وفن الإيماء الدرامى ولمحات من المسرح الموسيقى ومن المسرح الاستعراضى.

ومن ناحية تقديمه على خشبة المسرح يستخدم هذا الفن العناصر المسرحية كالإضاءة والديكور والأزياء والموسيقى، بل لعله يعتمد كثيرا عليها فى إحداث تأثيره النهائى.

والملاحظ أن هذا الفن ينمو وليس فى حالة ضمور، وأنه فن كثير المصادر الثرية، وليس فنا ضيق المنابع، غير أن نموه وازدهاره يتوقفان على إيجاد التوازن الضرورى بين العراقة والجدارة وبين الموضوع والصيغة وبين الأسلوب والفكرة.

هناك منهجين رئيسين يطبقان فى إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على المسرح.

- الاتجاه الأول: أن ندع "الفن الشعبى التقليدى" يقدم نفسه بنفسه على خشبة المسرح فلا نمد إليه يد التطوير إلا فى الحدود الضيقة للغاية.

- الاتجاه الثانى: أن نطور الفن الشعبى التقليدى بحيث نخضعه تماما لموجات المسرح وأساليبه(١٠).

لأن فن المسرح فن مثقف، له قواعده وطرائقه وأساليبه، وتلك الرقصات التى توضع على خشبة المسرح، تخضع لأصوله وإلا انتفى التبرير الذى يدعو إلى عرضها على المسرح، والحقيقة أن إظهار الفن الشعبى على خشبة المسرح بدون تطوير لا يصح ، لأن هذا الفن يمتاز بمميزات وعيوب الفنون الشعبية الدارجة فهو عريق وأدق من الفن المطور ويلصق به السلوك النفسى والاجتماعى للإنسان الشعبى ولكنه يعانى من الرتابة والارتجال.

(وعند تقديمه على خشبة المسرح، يعمل مصمم الرقصة على اختزال هذه الرتابة، وإلى إحلال "التصميم" محل "الارتجال" وإلى التركيز والتعقيد بدلاً من البدائية والسذاجة وبذلك تصبح الرقصة الشعبية المطورة تكوينًا مختلفًا عن الرقصة التلقائية فى بيئتها تقل عنها فى الدلالة على الميراث الأصلى لكنها تتفوق عليها فى مخاطبة جمهور المسرح وهو جمهور فن مثقف)(١١).

أما الخطوات الفنية التى يجب أن تراعى عند تصميم الرقصات وتقديمها على المسرح:

- على مصمم الرقص أن يكون أمينا فيمًا ينقله أو يقتبسه من الموروث الشعبى.
- (يجب أن يكون مصمم الرقص على قدر كبير من الثقافة والوعى بحيث يمكن أن يترجم أحاسيسه ومشاعره إلى فن يمكن أن ينقل إلى الناس دلالات وأصالة ومميزات الحركات الشعبية) (١٢).
- يقوم المصمم أولاً بتصنيف المواد الخام الفنية التى جمعها (الخطوات والحركات والتشكيلات)، بينما يسلم باقى المواد الخام إلى المتخصصين فى مجالاتها ليتأكد من أصالتها القومية، كأن يعطى الموسيقى المسجلة للفنان الموسيقى، وصور الأزياء للمصمم الخاص بالأزياء، والعادات والتقاليد المصاحبة للرقصة إلى أستاذ التاريخ الشعبى، ليقوم كل هؤلاء بدراستها وتحليلها للتأكد من وجود



أصالة الروح القومية فى هذه المواد، ثم إعادة صياغتها فى القالب العلمى الفنى وفقا لقواعد وأصول علم الفنون الشعبية.

وبعد التأكد من كل هذه المعلومات، هنا نستطيع أن نتحدث عن دور الرقصات الشعبية فى التعريف بثقافات شعوبها، وستأخذ هنا الباحثة منحنى مختلفا، وستستعرض على سبيل المثال أحد الباليهات الكلاسيكية والتى أدخلت فيها الرقصات الشعبية وهو باليه كسارة البندق.

كسارة البندق هى إحدى روائع المؤلف الموسيقى تشايكوفسكى، والتى بدأ فى تأليفها فى العام ١٨٩١م وأنهاها فى عام ١٨٩٢، وهى عبارة عن باليه من فصلين مأخوذ عن قصة اقتبسها الكاتب الفرنسى إلكسندر دوماسى الأب والتى اقتبسها من قصة (كسارة البندق وملك الفئران) لأرفست هوفمان.

ويعتبر باليه كسارة البندق من أكثر الأعمال الكلاسيكية ارتباطا بأجواء الشتاء واحتفالات الكريسماس، وقد وضع تصميم الرقصات أحد أشهر مصممى الباليه وهو ماريوس بتيبا واستكمله تلميذه ليف إيفانوف، وقدم العرض الأول فى ديسمبر من عام ١٨٩٢م بمدينة سان بطرسبرج على مسرح مارينسكى، ولكنه لم يلقى إقبالاً كبيراً لدى الجمهور الذى لم يكن معتادا على هذا اللون الأوركسترالى الغريب آنذاك، وفى فترة الستينيات من القرن العشرين بدأ باليه كسارة البندق يلاقى إقبالاً جماهيريًا كبيراً، وأصبح أحد الركائز الأساسية فى ريبرتوار أية فرقة باليه.

أحداث الفصل الأول:

يقام احتفال كبير فى منزل والد كلارا بمناسبة أعياد الميلاد، ويقوم صديق العائلة دروسلماير بتقديم عرض ألعاب سحرية يمتع الصغار والكبار، ويقوم دروسلماير بإهداء كلارا دمية على شكل كسارة البندق فيشعر أخاها فريتز بالغيرة ويحاول أن ينزعها من يدها فتتحطم الدمية، وتحزن كلارا لذلك فيصلحها لها دروسلماير، وينتهى الحفل ويخلد الجميع للنوم، تذهب كلارا لرؤية دميتها كسارة البندق فترى فجأة وجه دروسلماير ثم تشعر بأن الحجرة بكل محتوياتها تزداد اتساعا فيتضاعف حجم شجرة الميلاد والهدايا الموجودة بجانبها، ويظهر فجأة جيش من الفئران التى تهاجم كلارا وتدور معركة بين الدمى بقيادة كسارة البندق وبين جيش الفئران بقيادة ملكهم تنتهى بفوز الدمى، وتتحول الحجرة إلى غابة جليدية وتتحول معها دمية كسارة البندق إلى أمير شاب ويصطحب كلارا التى أصبحت بدورها فتاة جميلة فى رحلة الأحلام ويرقصان بسعادة مع المجموعة.

أحداث الفصل الثانى

فيظهر دروسلماير متابعا لرحلة كلارا مع الأمير كسارة البندق وهما يركبان قاربًا جميلاً مسحوراً فى طريقهما إلى مدينة الحلوى التى بها مختلف أنواع الحلوى المحببة للصغار، حيث نجد الشيكولاته وتمثلها الرقصة الأسبانية، والبن وتمثله الرقصة الشرقية، والشاى وتمثله الرقصة الصينية، والماتروشكا (مجموعة العرائس الروسية) وتمثلها الرقصة الروسية، ثم يعقب ذلك لحن مثالى جميل، وتشارك كلارا والأمير المجموعة فى رقصة فالى الزهور ورقصاتها الثنائية، وتدق أجزاء الساعة معلنة الصباح ليختفى الأمير وتبذل كلارا جهدها فى البحث عنه دون جدوى لتجد أمامها دروسلماير، أما الأمير فقد تحول مرة أخرى إلى دمية كسارة البندق، وفى هذه اللحظة تكتشف كلارا أنها عاشت حلمًا جميلاً.

من خلال هذا الباليه ستتناول الباحثة رقصة من الرقصات الشعبية والتى تؤدى فى الفصل الثانى من باليه كسارة البندق، وهى الرقصة الصينية، وستحاول من خلال بحثها أن تستعرض سمات وعادات الشعب الصينى، ومدى تأثير هذه السمات فى رقصات الشعوب الصينية، وذلك لما للصين من ثقل دولى فى كافة المجالات مما أدى إلى انتشار فنونها فى جميع بلاد العالم وتم تناولها فى عروض الباليه، مما دعى الباحثة إلى محاولة تسليط الضوء على أهم الفنون الراقصة التى يتم ممارساتها فى الاحتفالات والأعياد.

وسوف نستعرض أولا: الفنون الراقصة الشعبية فى بيئتها الأصلية:

على أرض الصين هذه الدولة الشرقية شاسعة المساحة الكثيرة السكان ذات التاريخ العريق، يعيش معا أبناء ست وخمسون قومية، لكلا منها رقصاتها الشعبية المميزة، التى تختلف عن بعضها البعض شكلاً ومضمونًا وأسلوبًا، نظراً

لاختلاف بيئة وحياة وثقافة وعقيدة كل منها عن الأخرى.

والرقص الشعبى يُعد من أهم مكونات الثقافة الصينية، ومن خلال استعراض الباحثة لأنواع وأشكال الرقص الشعبى الصينى وجدت أنه ينقسم إلى عدة أنواع وهى:

الرقص كطقوس من طقوس تقديم القرابين للآلهة والأسلاف، والرقص بغرض التسلية، والرقص الاحتفالى والرقص التاريخى، وستستعرض الباحثة هنا بعض القوميات الست والخمسون والتى تعبر فى مجملها عن أهم القوميات الشعبية الصينية:

١- قومية هان	٢- قومية منغوليا	٣- قومية الويغور
٤- قومية أونك	٥- قومية أولونتشون	٦- قومية تشيانغ
٧- قومية كوريا	٨- قومية مياو	٩- قومية توجيا
١٠- قومية يى	١١- قومية تشوانغ	١٢- قومية قلوشان
١٣- قومية جينغبوه	١٤- قومية ناشى	١٥- قومية وا
١٦- قومية ياو	١٧- قومية دونغ	١٨- قومية تو
١٩- قومية جنيغ	٢٠- قومية داى	٢١- قومية التبت

ستحاول الباحثة عن طريق اختيار نماذج من القوميات السابق ذكرها لمعرفة إلى أى مدى الحياة الشعبية والاجتماعية والثقافية مؤثرة ومنعكسة على الفنون الشعبية الصينية، وسيكون الاختيار لهذه القوميات بناءاً على معيارين، المعيار الأول: هو المعيار العددى أى أكثر قومية تعبر عن الأغلبية فى تعداد السكان، والمعيار الثانى: هو المعيار النوعى، أى ستحاول الباحثة اختيار القومية التى ترى أنها قريبة أو مشابهة لأسلوب الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق، وهناك احتمال أن يكون هناك أكثر من قومية معبرة عن هذه الرقصة الصينية، وهذا ما سيثبته البحث.

أولا: قومية هان

اختارت الباحثة هذه القومية بناءاً على المعيار العددى، حيث يمثل هان ٩٣.٣٪ من تعداد سكان الصين، ولدى هذه القومية منذ القدم وفرة فى نشاطات الغناء والرقص ذات الأساليب المتنوعة، ويعتبر عيد الربيع أكبر الأعياد التقليدية لأبناء قومية هان، وعيد الربيع هو بداية السنة الجديدة فى التقويم القمرى الصينى، تشتمل احتفالات هذا العيد على كثير من نشاطات الغناء والرقص، أكثرها شيوعا رقصة التنين ورقصة الأسد، وتعتبر الصين موطن رقصات التنين والأسد التى ظلت تحظى على الدوام بإعجاب أبناء القوميات الصينية المختلفة منذ أن ظهرت حتى تناقلتها الأجيال وشهدت ازدهارا مستمرا، بحيث ظهر ما يعرف بثقافة التنين والأسد الباهرة، ورقصة التنين والأسد هما من العروض الهامة فى أعياد الربيع ومهرجاناته وغيرها من المراسم الاحتفالية. وسوف تقوم الباحثة باستعراض هاتين الرقصتين.

١- رقصة التنين



صورة رقم (١)

يكون للتنانين غالبا أهمية روحية كبرى فى مختلف الأديان والثقافات فى أنحاء العالم، فالتنانين فى العديد من الثقافات الآسيوية وفى بعض الثقافات ما تزال تعتبر ممثلا للقوى الأساسية للطبيعة والدين والكون، كما أنها تربطه بالحكمة -وكثيرا ما يقال إنه أكثر حكمة من البشر- وطول العمر، ويقال عنهم عادة بأنهم يمتلكون شكلاً من أشكال القوة السحرية أو القوى الخارقة للطبيعة، وغالبًا ما ترتبط بالآبار والأمطار والأنهار، وفى بعض الثقافات تكون التنانين قادرة على الكلام مثل الإنسان.

وللتنين شعبية خاصة فى الصين، فالتنين ذو المخالب الخمسة كان رمزاً لأباطرة الصين مع طائر العنقاء رمزاً للإمبراطورية الصينية، وأزياء التنين التى يرتديها ويحركها العديد من الأشخاص هو أمر شائع فى المهرجانات الصينية.

ويعتبر التنين من أهم الأدوات التى يحتاج إليها فن

رقصة التنين، ويصنع التنين فى هذه الرقصة من الأعشاب أو البامبو أو القماش، ويكون عدد العقد المستخدمة فى صناعة التنين فرديا للتبارك به، ومن أكثر الأشكال انتشاراً التنين المصنوع من تسع عقد ومن إحدى عشرة عقدة ومن ثلاث عشرة عقدة حتى تسع عشرة عقده، ومن الأهمية هنا أن ننوه بأن العقدة هى المكان الذى يحمل منه الراقص هيكل التنين، بمعنى أن عدد العقد فى التنين هو الذى يحدد حجم التنين وكذلك عدد الراقصين الذين يحملونه، كما هو مبين فى الشكل رقم (١). ومن أكثر الأشكال انتشاراً التنين المصنوع مما يزيد على خمس عشر عقدة ثقيلا إلى حد ما، وتصعب الحركة أثناء الرقص، فتستخدم عادة فى عروض الاستمتاع بالتنين، ويهتم هذا النوع كثيرا بالشكل والزينة ويمتلك قيمة فنية عاليه، وهناك نوع آخر يسمى "التنين النارى" الذى يصنع من نبات البامبو ويكون على شكل أنبوبة مستديرة، ويغطى بملابس التنين الشفافة الجميلة ويشعل داخلها شمعة أو مصباح زيتى ويكون فى غاية الجمال والروعة أثناء العروض الليلية، وحتى عصرنا الحالى وقد مرت رقصة التنين بالكثير من التطور والتحسن حتى أصبحت من أهم الاستعراضات التى يتمتع بها جمهور المتفرجين.

وتتميز حركات رقصة التنين بكثرة التغيرات، حيث تركز حركات التنين المصنوع من تسع عقد فأقل على تغيير الأشكال المختلفة ومن أهم الحركات لديه:

الطواف بالتنين واختراق رأسى التنين الأطواق واختراق رأس التنين ومؤخرته الأطواق معا، وتحريك التنين ذيله وسلخ الحية جلده، والتنين المصنوع من إحدى عشرة عقدة وثلاث عشرة عقدة، فإنه يركز على عروض الحركات المختلفة منها سعى التنين الذهبى وراء اللؤلؤة فيقفز تارة كأنه يطير إلى السحاب، وتارة أخرى يهبط إلى البحر كأنه يركب الأمواج، حيث أصبحت رقصات التنين ومطاردة اللؤلؤة وموسيقى الطبول شكلاً فنيًا يجمع بين فنون الووشو والطبل والمسرح التقليدى وفنون التنين.

٢- رقصة الأسد:

على النقيض من رقصة التنين والتى يتطلب أداؤها على الأقل عشرة راقصين ويكونوا من الذكور، نجد رقصة الأسد يتم تنفيذها عموما باثنين من الراقصات ولا يشترط فيها الحركات البهلوانية كرقصة التنين، ورقصة الأسد لها أهمية فى شمال الصين مقابل الجنوب، فى شمال الصين رقصة الأسد



صورة رقم (٢)

تعتمد على الحركات البهلوانية مما يدل على خفة الحركة ووحشية الأسد العظيم، وفى جنوب الصين الأسد يأخذ دوراً أكثر رمزية، وهو يعتبر واحد من الحراس ضد الأرواح الشريرة.

يُعرف الأسد من شكله الخارجى بالبأس والقوة فى الحركة وكثرة التغيير فى المظهر، وتتناقل الأوساط الشعبية أشكالا من الحكايات عنه، فتحول على مر العصور إلى أساطير مما أضاف لرقصة الأسد الكثير من الصفات الغامضة، كما جعلها تقترب أكثر فأكثر من قلوب الناس، وذلك لأنهم يعتقدون أن الأسد حيوان برى مبارك، وأن رقصة الأسد تجلب لهم الحظ السعيد، وبناءاً على ذلك يقيمون فى عيد الربيع أو المهرجانات الاحتفالية الأخرى رقصة الأسد مع أصوات الطبول والصنوج طلبا للبركة، واعتاد الصينيون على استقبال عيد الفوانيس وغيره من المهرجانات الكبرى برقصة الأسد لزيادة بهجة الناس وفرحتهم، ويرجع أصل هذه العادة إلى ما قبل أكثر من ألف عام أى فترة الممالك الثلاث، وبدأت فى الانتشار فى عصر الأسر الشمالية والجنوبية.

هنا تستطيع الباحثة القول أن رقصة التنين ورقصة الأسد يعتبران من الرقصات الشعبية الأشهر فى الصين، ولكن أغلب عروضها تقام فى الساحات والميادين من خلال الاحتفالات بالأعياد، وهما عند أدائهما على خشبة المسرح غالبا ما يكون الأداء متشابه عما يؤدى فى الميادين، وهنا يمكن القول بأن هاتين الرقصتين يعبران عن الاتجاه الأول فى مسرحة الرقص الشعبى الذى يتبنى وجهة النظر بأن الفن الشعبى التقليدى يُقدم بنفسه على خشبة المسرح، ولا تُمد إليه يد التطوير إلا فى الحدود الضيقة للغاية.

ثانيًا: قومية توجيا، قومية يى، قومية التبت

اختارت الباحثة القوميات الثلاث السابقة بناءاً على المعيار النوعى، حيث لاحظت الباحثة أثناء دراستها وتحليلها للفنون الشعبية فى مختلف القوميات على مستوى جمهورية الصين العظيمة، التشابه الكبير فى أداء الرقص الشعبى فى هذه القوميات وبين الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق، وهذا ما ستحاول الباحثة إثباته من خلال استعراضها للقوميات الثلاث ثم بتحليلها للرقصة الصينية.

١- قومية توجيا:

ينتشر أبناء قومية توجيا فى بعض المناطق بمقاطعتى هونان وهوبى بالصين، وتشتهر بها رقصة باى شو "تحريك اليد" وتعتبر أكثر رقصة تمثيلا للرقص الشعبى لقومية توجيا، حيث يؤديها أبناء توجيا فى كل الاحتفالات ولإحياء ذكرى الأجداد.

كما تؤدى للاحتفال بالحصاد الوافر، أو نشاطات تقديم القرابين، وتختلف حركات رقص كل قرية عن الأخرى، وتختلف مضامينها أيضا، فمثلا رقصة الإنتاج تختلف عن عملية الزراعة من بذر البذور إلى الحصاد.

وهناك رقص المعركة العسكرية ورقصة العادات وتدور حول مشاهد حياتهم اليومية وأحوال الحيوانات، ويتم تغيير الحركات أثناء الرقص، فتبدأ الرقصة فى دائرة واحدة ثم تتصل كل الحركات ببعضها البعض لتشكيل عملية واحدة مثل تسوية الأرض وغرس الشتل ونزع الأعشاب والنظر إلى الشمس للتعبير عن عملية الحصاد فى الربيع.

من سمات هذه الرقصة أن بين كل حركتين بالأرجل توجد حركة تحريك اليد، أى تقديم القدمين خطوة أو نصف خطوة وفقا لنظام معين، وتتحرك اليدان طبيعيًا إلى الأعلى مع إيقاع ثقيل، ثم تتحركان إلى الأسفل مع إيقاع خفيف، وتهتز اليدان والجزء الأعلى من الجسم هزة واحدة، وتكون ركبتا الراقص منحنتين قليلاً.

والآلات الموسيقية الرئيسية لمرافقة هذه الرقصة الطبول والصنوج الكبيرة، وتستخدم أحيانا آلة "سونا" الكبيرة، وتتغير حركات الراقصين بقيادة الصنوج والطبول.



صورة رقم (٣)

(اكتشف فى جنوبى الصين آلة موسيقية برونزية تسمى داناو (الصنج الكبير) وكانت معروفة على نطاق واسع فى جنوبى الصين فى فترة أسرة شانغ)(١٣).

٢- قومية يى:

قومية يى إحدى الأقليات القومية الكبيرة العدد بالصين، تاريخها عريق ولها قبائل كثيرة ومناطق حياتها واسعة، ينتشر أبناؤها فى مقاطعات يونان وسيتشوان وقويتشو بالصين.

تشتهر فى هذه القومية بعدة رقصات منها رقصات "آشى تياويويه" وهذه الرقصة لفرع آشى وسانى من قومية يى، وتنتشر فى المناطق المأهولة بأبناء يى فى يونان.

ويؤدى أبناء قومية يى هذه الرقصة فى مواسم الفراغ الزراعى أو فى الأعياد، ومن سمات هذه الرقصة أن خطواتها قافزة دائما، إيقاعها واضح، ومشاعرها مرحة، خطوات الرجل والمرأة متشابهة.

ومن أهم حركات الرقصة، الركض ثلاث خطوات، توقف إيقاعين ثم رفع الرجل إلى الأمام، وفى نفس الوقت التصفيق مرة والقفز فى نفس المكان، ومن سماتها أيضًا تغييرات التشكيل أثناء الرقص وذلك بالتقدم إلى الأمام والتراجع والتداخل.

إيقاع الموسيقى المرافقة للرقصة خماسى، والآلات الموسيقية المرافقة هى المزمار، وآلة سانشيان الكبيرة، وآلة سانشيان الصغيرة، أو أوراق الأشجار.



صورة رقم (٤)

(يوى (المزمار) آلة نفخية كبيرة من القصب تشكل من ثلاثة مزامير خيرزانية تُلحق بجسم من القرع ويسوى لها فم، كان يوى شائعا من فترات الدويلات المتحاربة (٤٧٥-٢٢١ ق.م) وحتى فترة أسرة هان (٢٠٢ق.م- ٢٢٠م)، وقد تطور إلى شنغ (مزامير القصب) ونادرا ما نراه اليوم، وقد عُرف يوى من نقوش مقبرة هان والتماثيل الصلصالية الصغيرة للموسيقيين)(١٤).

٣- قومية التبت:

التبت إحدى القوميات الصينية الست والخمسين ذات التعداد السكانى الكبير نسبيا والانتشار الواسع فى الصين، ينتشر أبناؤها بشكل أساسى فى منطقة التبت الذاتية الحكم، ومقاطعات تشينغهاى وقانسو وسيتشوان ويننان، يؤمن التبتيون بالبوذية التبتية أى (اللاميه)، ويجيدون الغناء والرقص، لديهم أنواع عديدة من الغناء والرقص الشعبى اللذين يتميزان بوفرة المضمون الثقافى والأسلوب المميز، وقد أدى انتشارهم الواسع إلى تشكيل أساليب مختلفة للرقص التبتى باختلاف مناطق الحياة وأساليب الإنتاج وثقافات وعادات القوميات المجاورة.

بصورة عامة يمكن تقسيم الرقص التبتى إلى رقص التسلية والرقص الدينى.

رقصة "قوه تشوه" من رقص التسلية الذاتية الذى يعرفه ويحبه كل أبناء التبت، من سمات هذه الرقصة السرعة الزائدة، والرقص مع تحريك اليد أمام الجسم، وتحريك الفخذ، والمشى وهم جالسون القرفصاء، وتدوير الجسم، كما تمتاز هذه الرقصة بحركات القفز، والدوران الحر، الآلة الموسيقية المصاحبة لهذه الرقصة هى "الطبلة".

بعد استعراض الباحثة للثلاث قوميات السابقة، والتى اختارتهم على أساس المعيار النوعى أى أن الباحثة لاحظت فيهم قدر كبير من التشابه فى نوعية الرقص بينهم وبين الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق.

وستحاول الباحثة توضيح نقاط التشابه بين الثلاث رقصات التى اختارتهم من قوميات توجيا، ييى، التبت وبين الرقصة الصينية من باليه كسارة البندق، وذلك عن طريق التحليل الحركى والموسيقى والملابس والإكسسوارات للرقصة الصينية.

أولا: التحليل الحركى:

يؤدى الرقصة الصينية بنتان وولد، وقد يختلف العدد على حسب رؤية المخرج ومصمم الرقصات.

تتميز الرقصة الصينية بالحركات الحادة والسريعة، وكذلك على القفزات الصغيرة والمتكررة، ويدخل فيها بعض الحركات الأكروباتية بالنسبة للولد، كما تعتمد كثيرا على حركات الأيدى والتى تكون متناسقة مع حركات الأرجل، وأحيانا يؤدى الراقص حركات الأيدى والأرجل بطريقة عكسية مثلا إذا قام الراقص بحركة فتح للأرجل تكون الأيدى فى حركة انغلاق والعكس، وتمتاز أيضا حركات الأيدى بالصعود والهبوط ثم الفتح والغلق وذلك فى شكل سريع وحاد ويتناسب مع حركات الأرجل، كما يلاحظ أن الراقصين يرفعون صباع "السبابة" لأعلى أثناء تأدية الرقصة، ولهذا دلالة فى الرقص الشعبى الصينى، فهو يعبر عن تباهى الفلاحين بحصادهم، ورفع الإصبع دلالة على طول سنبلة الأرز، وهم فى ذلك يتنافسون فيما بينهم على جودة حصادهم.

أهم الحركات المكونة للرقصة الصينية:

1- sauté

2- Pirouettes .

3- Tours .

4- Pas échappé .

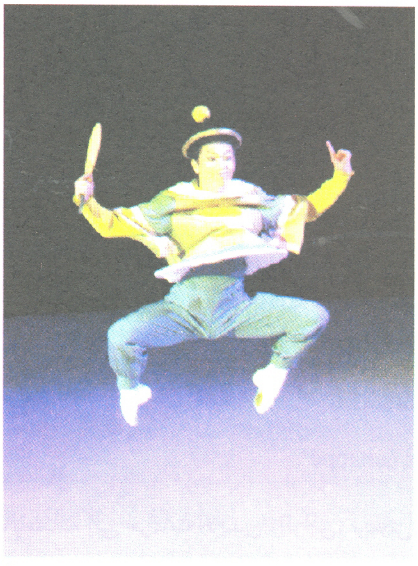
بالإضافة إلى حركات الأيدى والرأس، وبعض الحركات الأكروباتية.

ثانيا: الملابس والإكسسوار:

تمتاز الملابس الصينية من النظرة الأولى بأنها ذات ألوان زاهية ورسومات تقليدية من الورود المتنوعة والتى تتميز بتناسق الألوان عن نوعية القماش تكون غالبا من الحرير.

وفى الصين يستعمل الإنسان الألوان للتعبير عن وجهة نظرهم فى العناصر الخمسة والتى تجسد مفاهيمهم عن المكان والزمان فى العالم، ويعتقدون أن (العناصر الخمسة تتكون من الشرق والغرب والشمال والجنوب والمركز، فلكل عنصر لون خاص به، فيستعملون اللون الأزرق للشرق والأبيض للغرب والأحمر للجنوب والأسود للشمال والأصفر للمركز، ويعتقدون أيضا أن الزمن يتكون من الربيع والصيف والخريف والشتاء، وتتناوب الفصول الأربعة مراراً وتكراراً، وتُربط الفصول الأربعة بالألوان الخمسة، فالأزرق القاتم يقصد ربيع، والأحمر صيف، والأصفر أواخر الصيف، والأبيض خريف، والأسود شتاء) (١٥).

ويعتبر الحمرة لونا مقدسًا للصينيين (قبل أربعين سنة نثر إنسان الكهف العادى مسحوقًا أحمر حول الميت متمنيًا الحياة الأبدية، حتى الآن تعتبر الحمرة عبادة إلهية ترمز إلى الحياة، وتبدأ العبادة من عبادة الإنسان للشمس والنار والدم، ولما طلعت الشمس بعد الظلام الطويل انتعشت الحياة مع الشمس والنار والدم)(١٦).



صورة رقم (٥)

وفى عيد الربيع يلبس الصينيون ألبسة حمراء للاحتفال بالسنة الجديدة، وفى رأى الصينيين أن الشياطين تخفى اللون الأحمر فيستخدمه الإنسان لحماية أمانهم، ونلاحظ هنا مدى تأثر الصينيين بالطبيعة والأساطير فى جميع أعمالهم الفنية سواء فى الرقص أو فى تصميم الملابس واختيار ألوانها، وفى الرقصة الصينية يرتدى الولد سروال فضفاض أبيض اللون وقميص واسع أخضر اللون، وترتدى البنت نفس زى الولد.

الإكسسوار بالنسبة للبنت عبارة عن شمسية ألوانها زاهية، ويمسكها الفلاحون عادة لتقيهم من حرارة الشمس أو غزارة الأمطار، وتضع البنت فى شعرها وردتين للزينة.

ثالثا: الموسيقى:

(هذه الرقصة مكتوبة فى سلم (سى بيمول) الكبير، وجاءت سريعة فى اعتدال (Allegro Moderato) ولم تتغير، وميزانها رباعى وهو أيضا لم يتغير، وقد كتبها المؤلف فى صيغة أحادية)(١٧).

تحليل الصيغة:

تبدأ الرقصة بنغمات ذات طابع إيقاعى تؤديها آلتى فاجوت والكونترباص، ووجود الفاجوت منذ اللحظة الأولى يدل على روح الفكاهة التى اشتهر الفاجوت بالتعبير عنها والتى أهتم تشايكوفسكى بتصويرها فى هذه الرقصة، والنغمات ذات طابع إيقاعى تصور الحركة السريعة شبه الآلية التى يؤديها الراقص والراقصة على المسرح.

اللحن من المازورة (٢:٨)

(يحتوى على تقسيمات إيقاعية شاذة وزخارف لحنية، ويؤدى اللحن آلة الفلوت، ثم نستمع إلى نغمات إيقاعية الطابع ولكن تؤديها هذه المرة الوتريات)(١٨).

إعادة اللحن مُحوّراً من المازورة (١٠-١٦)

(يتكون من جملة من عبارتين تعزفها بقوة آلتى فلوت وبيكولو، ثم تعاد المقدمة الإيقاعية الطابع ولكن بشكل محور من آلتى الفاجوت والوتريات، ثم تعاد العبارة المحورة بالنص وتؤديها أيضا آلتى الفلوت والبيكولو)(١٩).

إعادة اللحن فى صورته الأولى من المازورة (١٨: ٢٤)

تشترك آلتى الفاجوت مع الوتيرات التى تعزف نبرا، حيث تقدم النغمات الإيقاعية الطابع، ثم تصاحبها آلة الكلارينيت وباشتراك الوتيرات بالعزف، وتستمر المصاحبة التى تمهد لظهور الكودا)(٢٠).

كودا من المازورة (٢٦: ٣٢)

(يؤدى الكودا أيضا آلتى فلوت وبيكولوا، وتشترك باقى الآلات فى المصاحبة بنغمات متقطعة القوة تدريجيًا، وتختتم المازورة الأخيرة (٣٢) بقوة شديدة)(٢١).

وقد استطاع تشايكوفسكى فى موسيقى هذه الرقصة أن يعبر ببراعة عن موسيقى الشرق الأقصى، كما أن اللحن والكتابة الأوركسترالية جاءت مناسبين لطبيعة الرقص الصينى وحركاته الرشيقة التى تتناسب مع أجسام الصينيين الصغيرة.

بعد انتهاء الباحثة من تحليل الرقصة الصينية من حيث الحركات والملابس والإكسسوار والموسيقى، واستعراضها سابقًا للقوميات الثلاث توجيا، يى، التبت، استطاعت أن تتوصل إلى أن الرابط بينهم هو أسلوب أداء الرقصة وهو الأسلوب التى تتميز به الأقاليم الزراعية والذى يعتمد فى الأساس على القوة والسرعة والحدة فى الأداء، وكذلك يعتمد على حركات الرأس والأيدى والقفزات الصغيرة، والسريعة والدوران الحر، وأحيانا الاستعانة ببعض الحركات الأكروباتية وهذا ما سبق أن ذكرته الباحثة بالتفصيل عند استعراضها لكل قومية على حدة وكذلك عند تحليلها الحركى للرقصة الصينية، ولكن لابد الأخذ فى الاعتبار أن الرقصة الصينية قد أدخل عليها مصمم الرقصات بعض التغييرات التى تعبر عن رؤيته الفنية ولكى تتناسب مع عرضها على خشبة المسرح، ولكنه فى ذات الوقت لم يغير من طابعها الشعبى التقليدى بدليل أن الباحثة استطاعت أن تستنبط الروابط بين الرقصة الشعبية الأصلية وبين نظيرتها على خشبة المسرح وممكن أن نجملها فيما يلى:

1- Sautes

2- Tours .

3- Pirouettes .

- حركات الأيدى والرأس.

- بعض الحركات الأكروباتية.

ومن خلال ما قمنا باستعراضه يأتى جمال وروعة الرقص الشعبى العالمى والذى لم ولن يفقد سحره وجماله وشعبيته، والذى يثبت يوما بعد يوم أنه غير قابل للانقراض لأنه يعبر عن روح الشعوب.

ولما كان الرقص الشعبى هو المنبع الأصلى الذى انبعثت منه جميع أنواع الرقص الأخرى، كالرقص الكلاسيكى والرقص الحديث وغيرها من أنواع الرقص، فقد أصبح من الأهمية بمكان التعرف على الجذور التاريخية لهذا الفن، ولذلك توصى الباحثة بالآتى:

- محاولة إدخال الرقصات الشعبية المصرية والتى هى موجودة بالفعل والتى تمثل جميع محافظات مصر فى الباليهات الكلاسيكية العالمية والتى يتناولها المخرجون برؤى مختلفة، وذلك لتكون كنظيرتها من الرقصات الشعبية العالمية الموجودة فى الباليهات الكلاسيكية، وبالتالى سيتم تعريف العالم بمدى روعة وثراء وتنوع الرقص الشعبى المصرى وسيساعد على انتشاره.

- الإهتمام بالأبحاث العلمية المتخصصة فى رقصات الشعوب العالمية، ومحاولة التعمق فى دراسة جذور كل رقصة وربطها بنظيرتها على أرض الواقع.

- محاولة التوسع فى دراسة رقصات الشعوب العالمية، من حيث الجذور التاريخية والثقافية والجغرافية والبيئية لكل رقصة، وخاصة فى مرحلتى المعهد العالى والدراسات العليا فى قسم طرق تدريس الباليه.

فى ختام هذا البحث تستطيع الباحثة أن تؤكد بأن المشاهد أو المتلقى للفنون الشعبية العالمية، والذى لم تتسنى له الفرصة إلى التجوال أو الترحال لرؤية شعوب العالم، يستطيع بمشاهدته لعروض الفنون الشعبية لكل بلد، أن يتعرف على عادات هذه الشعوب وتقاليدهم وطقوسهم الدينية والروحية، بل يستطيع أن يتعرف على أدق تفاصيلهم الحياتية والثقافية

والتاريخية والجغرافية.

وبعد الثناء والتأكيد على جميع التعريفات والرؤى للرقص الشعبى العالمى، والتى أفادنا بها أستاذتنا المتخصصين فى الفنون الشعبية، والتى اقتبست عنها الباحثة بعض التعريفات كمرجع لها فى بداية البحث، تستطيع الباحثة أن تسجل على أوراق هذا البحث تعريفها الشخصى للرقص الشعبى وهو: "أن الرقص الشعبى هو السفير الأول للشعوب".

الهوامش

١- ناديه عبد الحميد الدمرداش وعلا توفيق إبراهيم. مدخل إلى علم الفولكلور[دراسة في الرقص الشعبي] ٢٠٠٧، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

٢- أحمد محمد رضا: فن الرقصى الأكاديمي. كتاب مترجم تأليف سيرج ليفار. دار الكتاب العربي للطبع والنشر.

٣- ناديه السنوسى: الرقص الشعبى على خريطة مصر. الفنون الشعبية. ١٩٩٣، ٤٠-٤١: ١٦٥- ١٦٨.

٤- سامى زغلول: أسلوب الرقص الشعبى. الفنون الشعبية. ١٩٦٨، العدد ٥، ٢٣- ٢٨.

٥- سمير جابر. الرقص الشعبى ونقطه الزوال. الفنون الشعبية. ١٩٨٧، العدد ١٩، ١٠٩- ١١٣.

٦- ناديه عبد الحميد الدمرداش وعلا توفيق إبراهيم. مدخل إلى علم الفولكلور دراسة فى الرقص الشعبى، مرجع سابق.

٧- سمير جابر: الرقص الشعبى والعنصر الأساسى، الفنون الشعبية، ١٩٨٨، العدد ٢٣، ص ص ٧٩، ٨٨.

٨- عادل عمر عفيفى: نحو دراسة علمية للرقص الشعبى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، ١٩٨٧م، ص. ١٢٣

٩- د. نادية عبد الحميد الدمرداش- د. علا توفيق إبراهيم "مدخل إلى علم الفولكلور (دراسة فى الرقص الشعبى) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، طبعة ٢٠٠٧، ص. ١٨٦

١٠- المرجع السابق، ص١٨٧- ١٨٨.

١١- المرجع السابق، ص. ١٨٨

١٢- مدحت فهمى مصطفى "الفنون الشعبية بين السياق الشعبى إلى السياق .

13- Arabic- China.orgcn/culture/archive China internet information centre.

١٤- كتاب الآلات الموسيقية الصينية- تأليف: وانغ تى تشو- ترجمة د. حسين إسماعيل حسين، وزارة الثقافة لجمهورية الصين الشعبية، ص. ١٧

١٥ - المرجع السابق، ص. ٢٧

١٦- كتاب الفنون الشعبية الصينية —تأليف: تشى تشى لين- ترجمة: يانغ شوه —جين تشن، سلسلة الصين الثقافية، دار النشر الصينية عبر القارات، ص. ٨٢

١٧- المرجع السابق، ص. ٨١

١٨- زين العابدين أحمد حنفى نصار، رسالة الدكتوراه فى التذوق الفنى، دراسة تحليلية لموسيقى تشايكوفسكى للباليه، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للباليه، ١٩٨٥، ص. ٢٦١

١٩- المرجع السابق، ص. ٢٦٢

٢٠- المرجع السابق، ص. ٢٦٢

٢١- المرجع السابق ص. ٢٦٢

٢٢- المرجع السابق، ص٢٦٢- ٢٦٣.

استلهام الحكايات الشعبية فى إثراء أفلام التحريك

محاولة التأصيل والتناول للتراث الشعبى من حيث إنه مادة ثرية وذاخرة بمفردات وعناصر عديدة، من الحكى والقصص الدرامية للأفلام ذات الطابع الفولكلورى والرمزى، وما تحمل من مفاهيم وأفكار، فتتناول الجو البيئى الذى يحاكى ظروف زمان ومكان الحكاية المروية وأهميتها فى التطابق التشكيلى ودراما الفيلم المقدم .. وكل هذا يمثل محاولة لتقديم المزيد منها لتأصيل الشعبيات فى أفلام الرسوم المتحركة:

قلة التناول لأصل حكايات التراث فى أفلام الرسوم المتحركة نسبة للزخم الوافر من القصص والروايات والسير الشعبية الموجودة فى مختلف البلدان العربية.

آمنة معروف أحمد | مصر

ينحو البحث إلى اتجاه المنهج التحليلى للحكايات الشعبية المقدمة فى أفلام الرسوم المتحركة، عينة البحث والمحاكاة الدرامية لتلك القصص وأثرها فى خلق لغة يتفهمها الأطفال والكبار فى كافة الشعوب، لتتوافق وأسلوب التشكيل المقدم به لتصبح موروث فكرى فى ذهن الأطفال وما تقدمه من قيم ومغزى تربوى يسهم فى إثراء فكر الطفل وغنى فنى تشكيلى بمفردات الخط واللون والشكل والإيقاع والحركة .

خاصة وأن أى فن من الفنون يعكس فكرة التأصيل والتشبع الكامل والكامن به لكافة قصص الشعوب.. وحضارات تلك الشعوب تقاس بما تتضمنه فنونها.

والقصص الشعبية تستقى مفرداتها وذاتياتها من سير شعوبها وأصالة هذه الموروثات من القصص هى المؤشر الحقيقى لقدم تلك الحضارات.

وكلما اندمج الفنان ببيئته، كلما ازدادت مفردات وأدوات فنه وامتزجت عواطفه الكامنة وأحاسيسه وأفكاره من قصص بطولات وحكايات ونوادر قصص التاريخ التى تمتد علاقته بحميمية بينه وبين بيئته، ويكون ذلك له تأثير متبادل يكتسب بتقاليدها وطقوسها الشعبية التى تؤثر فيه ويؤثر فيها ، وينعكس على أسلوبه ومفرداته الفنية فى تعبيرياته ورموزه الفكرية.



ومن هنا فإن التراث الشعبى وما يحويه من أدب وموروث ثقافى يُعد بمثابة استنباط أصيل لأفكار جديدة لفنون الدراما والأدب وبالتالى لفن الرسوم، وتتسع لغة التناول والتحاور فيما بين الشعوب من خلال دراما الأفلام التى تقدم قاعدة عريضة تساهم فى ثقافة الشعوب ورؤية للحضارات المختلفة من خلال قصص شعبية تراثية .. تصبح مصدرا غنيا لإثراء الموضوعات التى تتناولها أفلام الرسوم المتحركة.. بالإضافة إلى اللغة التشكيلية المقدم بها كل فيلم وأسلوب تناولها...، والتى تحتوى على كل عناصر الدراما السينمائية من موسيقى وأغانى وصور ومواقف وحركة ومؤثرات، وبالإضافة إلى أنها تقدم قدر الإمكان تنويعات صوتية تتلاءم مع طبيعة القصة الشعبية، وتتوج فى النهاية للأطفال والكبار فى صورة متكاملة قد تعد مختلفة ومتسعة الرؤى بخلاف الرواية المقروءة أو المسموعة فقط، وبالتالى تحقق هدفها فى التواصل بين الشعوب المختلفة وكذلك الأجيال المختلفة على اعتبار أن القصص الشعبى وما يحتويه من نسيج مروى يمثل خبرات معيشية وتجارب حياتية تحمل فى طياتها قيم أخلاقية وتربوية.

وكذلك نماذج من قيم جمالية سواء فى التقديم أو العرض السردى للقصة من ثقافة المجتمع على اختلاف تنوعاته الفكرية واتجاهاته الفلسفية وتوجهاته ومعتقداته وهو ما يتم توظيفه كأفكار عميقة لأفلام التحريك تسهم بشكل أساسى فى غرس القيم والأخلاق وفى مجملة، يحمل ثقافة مرئية تثرى فكر المشاهد، وكذلك تثرى الرسالة المقدمة من أهداف للأفلام المليئة بالحكايات الشعبية والقصص الشعبى فى تقديم القيم الجمالية والإبداعية من خلال الشخصيات والأماكن والأحداث .

ومصر لها حضارة عريقة تمتلىء بمكنونات التراث وهى تضاهى أقدم الحضارات فنجد ذلك يتوازى مع الحركة الفنية القومية التى تدفع الفنون دفعاً نحو التأصيل الفنى فى مجمل الاتجاهات الفكرية والثقافية، والتى أضحت مرآة شعب مصر وتاريخه السياسى والفنى والعلمى.. والحكايات الشعبية لها دور كبير فى دفع حركة الفن التشكيلى فى مصر بمجالاته المختلفة سواء فى الرسم أو التصوير أو النحت أو العمارة وفى كل منها رواد من الفنانين الذين أثروا وأرسوا أسس ساهمت فى إرساء قواعد كل تلك الفنون وامتدت جذورها وتأثيرها الفنى لأجيال لاحقة حملت على عاتقها راية الامتداد والتواصل والرقى الحضارى والثقافى.

فلا بديل عن الاستعانة بالتراث الشعبى الراقد فى أمهات الكتب الخاصة بالوطنً (١).

ذلك لأن التراث الشعبى وما يحويه من قصص وروايات تعد هى الزاد القومى وهى الحافز المتراكب فى إثراء مخيلة الأجيال لما هو تراثى قديم وبالتالى أثّرت فى الآنى والمستقبل فى مجالات عدة حيث إن القومية المصرية كتلة متلاحمة من زاد ثقافى ينتشل بعضه البعض ويعضد بعضه البعض للتطور الحضارى بكل ملامحه الثقافية.

"وللحكاية الشعبية الطويلة ذات الحلقات المعروفة بالسيرة الشعبية متخصصون متفرغون يحترفون حفظها وتقديمها لجماهير المستمعين فى الأعياد والمواسم والأسواق وبعض هذه السير لا يزال كما كان فى قرون وأجيال، زاد الشعب الذى يجمع بين المعرفة التاريخية والسمر الفنى ولم يتغير هذا الزاد فى صورته أو منهج تتناقله بين الأفراد والجماعات"(٢).

"وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد البطل الحقيقى فى هذه السيرة هو الشعب المصرى كما نجد فى الشخصيات الشعبية التى تلتف حول الظاهر بيبرس منذ البداية" (٣).

وفيلم الرسوم المتحركة المصرى كجانب من جوانب الفن المرئى المحاكى والمتناول فى الدراما المرئية بالتحريك من خلال الخط واللون والفكرة والتى قد تنتمى فى طياتها لبعض مفردات التراث، الذى يقترب من وجدان المشاهد المصرى.. كلما تواصل واقترب من فكر المتفرج وقد كانت البداية بخيال الظل ونموذج العرائس المتحركة.

فمصر غنية بالحكايات التى تعج بالقصص الشعبية، "والسير الشعبية يتم أحكام سياقها وتكامل هيئتها فى صورة تاريخ قصص شعبى مستوحى من دون شك من المعتقدات الشعبية كذلك فى عالم السحر والجان والخوارق بشكل خاص"(٤).

الطفولة والسير الشعبية

وقد كان هناك حلقة متصلة بين هذا النمط من الحكايات الشعبية وبين الواقع التاريخى المعاش ونعنى بذلك ظهور الرواة المحترفين للقصص وانتشارهم فى أرجاء العالم الإسلامى من بعد الفتوحات الإسلامية وكان قوام ما يذيعونه

على الناس من الروايات والأخبار ما استقر فى الذاكرة من الأيام المشهودة والعبارات المأثورة والشخصيات التاريخية ولم يكن إنتاجهم تاريخيا خالصاً وإنما كان تاريخياً مشوباً بالقصص التى تعتمد على ثبات التاريخ الشعبى.. "ولعل خير مثال نسوقه فى السير الشعبية سيرة "سيف بن ذى يزن"(٥) وكانت لها مكانتها بين كافة السير الشعبية لما لها من صورة تجسد النضال فى سبيل الحرية.

وقد كان سيف بن يزن عنده الزاد القومى الذى ساعده فى تحرير التراب العربى والذى أغار عليه أعداء العرب ولكن المرآة الشعبية حسمت به موقفها أبان الصراع مع غير العرب فجعلته يتحرك فى الجاهلية بحركات وملامح وغايات إسلامية. ويستخلص المؤرخون لهذه السيرة بعض القرائن التى ترجح تكاملها فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ذلك أن ملك الأحباش الذى كافحه "سيف بن ذى يزن" بطل السيرة يسمى "سيف أرعد" وهو يطابق اسم الملك الحبشى "سيف أرعد" الذى حكم الحبشة بالفعل عام (١٣٤٤-١٣٧٢)م.

"ويكاد يجمع الباحثون أن هذه السيرة قد تكاملت فى الديار المصرية بصفة عامة والقاهرة بصفة خاصة وهذا من الوضوح بمكان إذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التى تزخر بها السيرة بل أن بعضها يدل على معرفة سابقة ودقيقة بخطط مصر ولا ينقص هذه الحقيقة ورود أسماء مأخوذة من دمشق وما حولها فى السيرة" (٦).

ولما كانت الطفولة حلقة أساسية ورئيسة من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسبها ويناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها فى التراث الشعبى، "فنجد أن التراث الشعبى يحكى بالدقة والتفصيل دور الحياة عند الفرد من الطفولة المبكرة إلى نهاية الحياة وتصور ما قبل الحياة وما بعدها" (٧).

وفى تعريف للدكتور على الحديدى للقصة الشعبية "إنها كل نموذج من الحكايات المكتوبة أوالشفاهية المنطوقة ورثتها الأجيال المتعاقبة أعواماً طويلة" وأن هذه القصص والحكايات قابلة للنسج الخيالى بتداول الأجيال تلو الأخرى تجدها فى النهاية تحكى حبكة واحدة مستخلصة فى هدف واحد هو القيمة الأخلاقية الدفينة. حيث تعد "الحكايات الشعبية ضفيرة طيبة من الرغبة والاحتياج، فهى ممتعة ومثيرة وهى فى ذات الوقت ضرورة لصقل وجدان الأطفال وتفتيح عقولهم، وتكشف عن جوانب عديدة من الحياة التى نحياها" (٨).

ونجد أن فى الأدب الشعبى زخر جليل من القصص التى تنسج مفرداتها من وعى الشعوب وخبراته الجليلة وانتصاراته ومخاوفه ونزعاته وأخلاقياته والتى تتنامى فى عقول أطفالنا وتنمى أفكارهم بقصص البطولات والشهامة والنبل وترسخ قيمتها فى عقولهم لتكون فيما بعد مع مرور الزمن تأكيداً لأصالتهم نحو قومية شعوبهم وتزرع تلك الجذور الطيبة فى وجدانهم حتى تصبح متلاحمة مع باقى أفراد المجتمع لتعد فى النهاية ملمحًا من ملامح شخصيتهم والتى يشتركون فيها سوياً فى معناها و قوامها ومفرداتها.

ويعد الأدب الشعبى هو المردود الثقافى الذى يطفو على السطح عند تعاقب الأجيال والذى يكون سمة الشعوب بكل مفرداتها الأخلاقية والفنية والفكرية التى تميزها وتكون بها مكوناتها العميقة.

وتعد القصة الشعبية بذلك معبراً حقيقياً عن القيمة الثقافية والفكرية والفنية والاجتماعية فنجد فيها فضائل مثل :التواضع، التعاون، الصبر، الحنان، الشفقة، والتعاطف، الشجاعة، نصرة الضعيف، كما نجد فيها النجاح دائماً، "وتؤكد القصص الشعبية مختلفة المعانى الحقيقية فى قيم الحياة، مثل البيوت المريحة، الثياب الجميلة، التحرر من الخوف والتلقائية، من أمثال الغول والمارد، وإظهار قوة الحب التى تستطيع أن توحى بالرحمة والأمان، وكل هذه الموضوعات والأفكار تعبر عن القصص الشعبية وتؤكدها" (٩). وكذلك نجد فيها الحكمة والعمق، الفضائل ونبذ الرذائل، والتى منها يبدأ الطفل يفهم الأسس الأدبية التى تقطر التجارب الإنسانية.

و"لقد استطاعت العبقرية الشعبية ابتكار شخصيات لاتنس وتم رسمها ببراعة منقطعة النظير مثل السندباد وعلاء الدين، وعلى بابا.. كما أن المواقف التى تضمنتها هذه الحكايات ثرية عامرة بالحركة والفكاهة والصراع، والعواطف الإنسانية وهى تشبه نسيج العنكبوت، متداخل وسلس وقوى(١٠).

وترى الباحثة أنه بتوظيف تلك المفاهيم وترسيخها فى نفوس النشء وتنمية خيالهم وتدعيم القيم والمبادئ لديهم بواسطة أفلام تحريك التى تستمد مادتها الدرامية من الحكايات



والقصص الشعبى فتؤكد لدى الأطفال قيم الحق والخير والجمال من خلال إطار فكاهى يضفى ملامح البهجة والمتعة.

"ونحن لا نريد أن يقلد الأطفال، ما تحمله القصص ويحمل كل منهم سيفه على كتفه ليقاتل ويبارز دفاعاً عن الحق والعدل ولكننا نريده أن يضع يديه على القيمة التى يناضل من أجلها وأن يعشق فكرة الدفاع عن المبدأ والعقيدة والمثل العليا، وصولاً إلى انتصاره لها" (١١).

والواقع أن كل الشعوب المعروفة لها قصائدها وأعمالها الشعرية التى تتغنى فيها بأبطالها وأمجاد مؤسسيها وأسلافها، ويستوى فى ذلك المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة.

الفيلم .. واحترام التراث

الشعوب البدائية، "ومع أن معظم هذه القصائد قد لا ترتفع إلى مستوى الملاحم إلا أنها تعد وسيلة جيدة لنقل تقاليد تلك المجتمعات وحملها إلى الأجيال التى تليها، وخصوصاً فى الوقت الذى لم تكن فيه هذه الشعوب تعرف الكتابة والتدوين كما كانت عليه الحال فى بلاد الإغريق على عصر هوميروس، وكذلك المجتمعات والقبائل (البدائية) حتى الآن، ولا تزال بعض هذه القبائل تعطى أهمية بالغة لمرحلة البطولة" (١٢)، وهى المرحلة التى ترتبط بسن البلوغ والرجولة المبكرة، ويتمتع الأبطال المحاربون هناك بكثير من الامتيازات الاجتماعية، كما تسجل أعمالهم وبطولاتهم فى قصائد يتغنى بها الناس وينشدها المنشدون، "وبذلك تعتبر بمثابة "ملاحم" شعرية بسيطة تتفق فى مستواها مع الوضع الثقافى السائد فى تلك المجتمعات، وتعبر بدون شك عن روح المجتمع وعن اعتزازها بأمجاده" (١٣).

والحقيقة أنه يستلزم عند تنفيذ فيلم من التراث أن يحترم الفنان الأفكار التى يبثها التراث فى تناوله ويلتزم بشخصية البلد التى تم تناول موضوع الفيلم عنها ويلم بتراث شعبها جيداً والذى يحمل قيماً تُعد تعبيراً عن حضارة أجداد هذا الشعب ويبحث ويوثق أعماله الفنية من خلال بيئته وتراث الشعب الذى تدور حوله أحداث الفيلم وفى تصور لطبيعة المكان وبيئة الأحداث بما فى ذلك النقوش والرموز والموتيفات وطبيعة الشخصيات نفسها فى الحقيقة حتى يستوحى منها تصميم شخصيات وخلفيات وحتى حركة الشخصيات نفسها وتصور حجمها مثل فيلم "مولان"، "وبوكاهنتس"، و"علاء الدين" والتى تم تناولها من خلال شركات أمريكية فهى تتناول قصص من تراث شعبى مختلف فيقوم فريق الأعداد للأفلام بالدراسة الدقيقة لتلك العناصر وقد ينتقل كل فريق الفيلم إلى مكان أحداث الفيلم حتى لومن قارة لأخرى ليقوم فنانى الفيلم من مصممين ومحركين ورسامين للخلفيات والأماكن ودراسة نمط الملابس.. والجو المعيشى بأكمله.. بدراسات تفصيلية لكافة عناصر الفيلم واسكتشات عديدة للملامح المميزة لشكل الشخصيات وأسلوب حركتها والتكوينات التشكيلية للطبيعة، بحيث يتم تجسيد البيئة بأقرب ما تكون لما يميز مكان أحداث الفيلم مع مراعاة العناصر الجمالية للرؤية الفنية الخاصة بطاقم الفيلم.

وبذلك فلابد أن يكون تأثير أفلام الرسوم المتحركة للقدرات الإبداعية لدى الطفل من خلال إثارة عالم فيه كثير من الخيال دون البعد عن أرض الواقع، فيه الخبرة وليس التغريب (١٤).

ولذلك يتم تنفيذ الرؤية الفنية من خلال أصل تراثى عن البلد المقدم عنه دراما الفيلم.. "وأن استعارة أى أساليب فنية غريبة تتجاوز حدودها الشكلية تتسلل بالتدريج إلى علاقات وقيم"(١٥) ونماذج تلائم الدور الدرامى للشخصيات بالفيلم دون أن تنحو عن التعبيرية الصادقة والأمينة عن تراث ذات المجتمع الذى يعيش فيه شخصيات الفيلم.

فمصمم الشخصيات فى فيلم الرسوم المتحركة لابد أن يترجم السيناريو إلى نماذج تتطابق مع متطلبات القصة(١٦).

ولذلك ترى الباحثة أن هذا الزاد التراثى للشعوب هو الذى يقف حائلاً غير مباشر ضد أى غزو فكرى ثقافى وعقائدى خارجى يشده ولايرتفع بالقيم الفنية ببواطن ذاتيات وخصوصيات وملامح الشعوب الأخرى عند محاولاته العديدة للتناول للقصص الشعبى لبلاد تختلف عن البلاد المنتجة للأفلام.. فقد يظهر عالياً فى تقنياته الفنية هابطاً فى أمانته فى تناوله للسرد القصصى ذلك لأنه وضع أمامه أولاً وقبل كل شيء المكسب المادى متغاضياً عن الصدق والمصداقية فى تناول العمل الفنى للقصص الشعبى وعدم الخروج على مقتضياته الأمينة فى السرد والمعالجة الدرامية.

هذا فى حالة تقديم قصص ليست من أصل شعوبه..

حتى أن "أمين بسيونى" يدلل على ذلك بقوله "نحن نحرص فى هذا العالم المفتوح على هويتنا وذاتيتنا من ناحية ونحرص على الانفتاح على العالم من ناحية أخرى بمن حولنا والاستفادة من ثمرات المعرفة الإنسانية" (١٧).

وأن الأساطير والحكايات الشعبية كلها منابع للمواد الخالية الضرورية(١٨)، لاستثارة القدرات الإبداعية لدى الطفل (١٩). فذاتياتنا التراثية والتى هى باعنا الفكرى وأصالتنا الحضارية هى ما يجب أن نكون حريصين كل الحرص عليها ولولاها لما نمت وارتقت. و"أنه لا قلق ولا خوف من قدَم هذا التراث بل إن هذا القدم ينبعث منه عطر الماضى الذى فقدناه ونتطلع إلى استرجاعه وأن الإنسان على هذه الأرض صنع الحضارات القديمة فى مصر وبابل وآشور وفينقياو وسبأ ومأرب ثم صنع الحضارات الإسلامية الوسيطة الإسلامية والعربية، وأن لديه من قيم ومعنويات ما يجعله قادراً على صناعة حضارة إنسان المستقبل.. الحضارة الرابعة، حضارة الإخاء والمساواة والعدل" (٢٠).

وهذه الأسس الاجتماعية المتلاحمة تُكَون الإطار العميق الذى يدور فى فلكه كل شرقياتنا الأصيلة بكل جذورها التراثية المليئة والزاخرة بمفردات شعبية مثيرة بماهو خيالى وكل ما يمس الواقع بمنمناته التى فى مجملها تنسج الصورة الجمالية والجميلة لقصص بطولات عربية أصيلة وفتوحات إسلامية صنعت حضاراتها من أقدم الأزمان.. فتتواصل الأجيال متلاحقة متناولة قدر كبير من نسيج عبقها القديم بكل قصصه التى صنعت تاريخه.

ويتأتى بعد التاريخ العربى الحافل بقصص البطولات فى السير الشعبية التى ناضلت من أجل مبادئ سامية دافعت وبذلت من أجلها الأموال والأنفس من أجل تحقيق العدل ورفعة الإسلام والحق.. فجاءت الشخصيات متوالية منذ عهد الرسول "صلى الله عليه وسلم" والخلفاء الراشدين وأبطال السير الشعبية.. "والسير(*1)حين تصبح سير شعبية، نراها لوناً فى الأدب له شخصيته المتفردة، وهى السير العربية، وكل شىء آخر، بكل لغات العالم، لذلك نعتز بها ونفخر إذ لا وجود لها فى غير أدبنا" (٢١).

وعبر عادات وتقاليد الشعوب يتولد عادة الموروث الشعبى والذى يتخلق من الموروثات الثقافية والخرافات والأساطير والحكم والأمثال الشعبية(٢٢).

فيمكن اعتبار الفيلم الكرتونى الطويل قارة ضخمة غير مكتشفة، تستمد قصصه من العالم القديم وقصص الجنيات القديمة والقصص الشعبية(٢٣) .

وعندما نتناول تلك النماذج فى الأفلام فهى بصرف النظر عن أنها عنصر جذب للصورة السينمائية والحركة التشكيلية الغنية بالرسوم المتحركة وإبداعات الخيال للأطفال وقد ترقى للكبار كذلك تكون تلك النماذج بمثابة القدوة وخاصة فى عقول الأطفال البكر وتساعد فى تكوين شخصياتهم لتكون سوية فى الكبر وتلملم شتات فكرهم نحو هدف بعينه يكون هدف نبيل وسامى ويعلم الأطفال معنى الفضيلة والخير والحب والعدل والتسامى والقومية التى هى أساس لكل وطن وتكون بمثابة حجر أساس من أعمدة بناء الشخصية الوثابة التى تقود ولا تنحنى، تدافع ولا تهرب تسمو ولا تخذل وفى المجمل تكون إرادة غالبة قوية نحو الحق والأفضل.

والشخصيات التى تتناول تلك السير "وما يعتنقونه من قيم ومثل عليا يبشرون بها ويدافعون عنها ويلقون الكثير من أجل تثبيتها حتى تتوج أخيراً بالنصر .. قواهم الخارقة فى نفوسهم وأجسامهم وليست مستمدة من الخارج أى أننا نستطيع أن نكون "هم" لذلك يتابع الأطفال السير متقمصين شخصياتهم وبطولاتهم" (٢٤).

قصص ألف ليلة وليلة والترجمة الغربية

وتمتلئ القصص الشعبية المستوحاة من التراث العربى مثل قصة كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، وهى تعرف لدى الغرب "الليالى العربية" وهى مجموعة من القصص الشعبية عددها حوالى مائتى قصة يتخللها شعر فى نحو ١٤٢٠ مقطوعة ويرجع تاريخها الحديث عندما ترجمها إلى الفرنسية المستشرق أنطوان جالان عام ١٧٠٤م" (٢٥) وصار معظم الكتاب يترجم عنه طوال القرن الثامن عشر وماتلاه. وكانت مصدراً لألهام الكثير من الرسامين والموسيقيين. وهى تحتوى على شخصيات أدبية خيالية مشهورة منها كعلاء الدين، وعلى بابا والأربعين حرامى، والسندباد البحرى، و"بدور" والشاطر حسن وبطلى الحكاية شهرزاد وشهريار الملك.

وقد اتخذ تراث الحكى الإسلامى من أسلافه ما يثرى تجربته الشفاهية أو المدونة وكانت هناك قصص العهد القديم أمثال موسى فى صندوق القش وشمشون ودليلة وغيرهم(٢٦).



وتعد هذه القصص بشكلها الحالى والتى يرجع كتابتها فى القرن الرابع عشر الميلادى ١٥٠٠م وثبت أنها تمثل بيئات شتى خيالية وواقعية، وأكثر البيئات بروزاً هى العراق وسوريا ومصر.

وقد توافد المئات من المفكرين والشعراء والكُتّاب على مدينة بغداد منذ مطلع القرن العشرين وحتى بداية الغزو الأمريكى للعراق وقاموا بتأليف العديد من الكتب والروايات والقصص التى تربط بين هذه الحكايات ومدينة بغداد.

شكسبير و "العبرة بالنهاية"

"وقد كتب محسن مهدى فى مقدمة طبعة أ.ى. بريل عام ١٩٨٤ أنه بعد أن "انتقلت نسخة الكتاب الخطية بين مصر والشام مدة تزيد على أربعة قرون من الزمن وترجم إلى اللغة التركية والفرنسية والإنجليزية، ظهرت مقتطفات مطبوعة فى إنجلترا فى نهاية القرن الثامن عشر من الميلاد.. وطبع لأول مرة فى "كلتا" فى الهند فى جزئين، فى المطبعة الهندوستانية وبرعاية كلية فورت وليم- الجزء الأول بعنوان حكايات مائة ليلة من ألف ليلة وليلة عام ١٨١٤م. والجزء الثانى بعنوان "المجلد الثانى من كتاب ألف ليلة وليلة" يشتمل على حكايات مائة ليلة وأخبار السندباد مع الهندباد عام ١٨١٨م. نشره الشيخ أحمد بن محمود شيروانى اليمانى(*2) (٢٧).

ومن الجلى مدى تأثير "ألف ليلة وليلة" فى الأدب الأوروبى فبعد أن ترجمت هذه الرواية إلى اللغات الأوروبية وطبعت عدة طبعات منها "ما اقتبسه الكاتب الأيطالى الشهير "بوكاشيو" فى كتابه الأيام العشرة" الكثير منها فانتشر الكتاب فى بلدان أوروبا الغربية، واقتبس منه الكاتب الإنجليزى شكسبير " موضوع مسرحيته "العبرة بالنهاية" وسار "شوسر" على نهج "بوكاشيو" فكتب قصص "كانتربورى" على نفس المنوال" (٢٨).

وفي عام ٢٠٠٨ نشرت ترجمة جديدة باللغة الإنجليزية من كلاسيكيات "بنجوين" فى ثلاثة مجلدات ترجمت من قبل "مالكولم جيم ليون" " Malkolem Johnlion وأورسولاليون "Orsalalion" مع مقدمة مشروحة كتبها "روبرت أروين"، وهى أول ترجمة كاملة لألف ليلة وليلة أو طبعة "كلكتا" الثانية مصرية النص ومنقحة" منذ السير "ريتشارد بيرتون" (٢٩). وغيرهم الكثير والتى كانت ومازالت تعد فى التناول مادة ثرية تقدم زاد الشعوب من القصص المثيرة لخيالات الطفل والتى تعد زخراً كبيراً من القيم والأفكار والأخلاق النبيلة المقدمة وكذلك الطرائف المتعة المليئة بالحكايات مثل حكايات جحا ونوادره الفكاهية التى تعج بالمواقف الطريفة والتى تعلم كيفية التصرف والسلوك وأساليب المراوغة اللذيذة.. ولا أنحى جانباً القصص والأساطير الأوروبية كذلك التى تناولتها الأفلام والتى امتلأت بها عقول الأطفال والكبار.. مثل حكايات آندرسون وإيسوب وكذلك قصص الأنجيل والألياذة والأوديسا (*3) وأعمال "وليام بليك" (*4)، وجورج كرويكشانك (*5) وكذلك ريتشارد دويل (*6) وسير جون تانيل (*7) وشخصية آليس فى بلاد العجائب، وردولف تويفير(*8)، وأولت كولت (*9)، والعديد من الشخصيات الرائدة فى رسم القصص التراثية وغيرها التى كانت لها باع كبير فى نشر القصص ورواجها وكذلك تصميم الشخصيات البطولية التى ساهمت فى رواج القصص وصياغتها للقارئ والمشاهد والمستمع كذلك للروايات وقصص الجنيات "والتى منبعها الأدب الشعبى والذى يتسم بالطابع الذاتى، فى مضمونه وفى الذات العامة فى شموليته، ويصدر عن الوجدان الشعبى سواء كان قبلياً أو طائفياً أو قومياً"(٣٠).

وعندما تتناول الأفلام تلك الروايات والقصص وتتحول إلى قصص حية حركية تكون أبلغ تقديم للأطفال بالرسوم المتحركة وتكون قريبة إلى قلب الطفل لما فيها من خيال وتحريك لكل ماهو جامد وثابت ويمكننا تقديم كل قيم ولو كانت قيم دينية وخاصة لو كانت بصورة مبسطة محببة للطفل ولرسومه وقد "قدمت بعضاً من قصص الحيوان فى القرآن الكريم بالرسوم المتحركة مثل قصة "الحمامتين والعنكبوت" كما قدمت فى "هجرة الرسول" إخراج أ.د. عبد العليم زكى مثلاً"(٣١).

والنماذج عديدة للتقديم للأطفال من تراثنا الشعبى الذى ساهم كثيراً فى تدعيم فكر ووجدان الشعوب من خلال سيرها المتعة المليئة بالأحداث والبطولات والشخصيات التى تعكس ملامحه الأصيلة وهذا كله له مردوده الثقافى فى المجتمع بأكمله لأن الأطفال يصيرون شباباً وكذلك رجالاً رواداً للشعوب، يسيروا على نهج أبطالهم ونماذجهم المتفردة التى نشأوا عليها وعقولهم بكراً ليجسدوا فى حياتهم المستقبلية هذه المُثل ويطبقوها فى سلوكهم وتساهم فى ثقافتهم العامة .. ومن هنا تكون أفلام الرسوم المتحركة لها علاقة كبيرة من حيث التقديم المرئى والمسموع بالثقافة الشعبية "باعتبار أن الثقافة

رؤية جماعية اجتماعية مضيئة للعالم وطريقتها الخاصة فى الحياة وأسلوبها فى العيش وباعتبار مكونات هذه الثقافة منظومة من الرموز والعلامات والإيماءات التى تميل إلى نسق من الدلالات والمعانى والقيم" (٣٢).

والثقافة الشعبية فى مجملها تكون نسيج القصة الشعبية وتمثل فى مجملها الدعامة الأساسية والركيزة فى البناء الدرامى للقصة والرواية المطروحة وتساهم فى تأصيل فكر الطفل وفتح مداركه على عالم يغوص فى مفردات دقيقة صغيرة و كبيرة لركائز بناء المجتمع من جذوره الشعبية سواء هيكل أدبى أو سلوكى أو أخلاقى أو دينى ويقدم تلك النماذج من خلال شخصيات القصة الأسوياء ونهاية بانتصاراتهم أو من خلال نقيض أخلاقى للشخصية المناظرة واللذان يشكلان عنصرى الصراع الدرامى : الخير والشر وبالتالى ينحو نحو اتجاه الجزاء والعقاب والثواب والخير.. وأن "أقل تحليل مقدم لأى قص شعبى يكشف عن عناصر الصفة الفنية ووسائله البلاغية ولقد جعلتنا الملاحظات المباشرة لرواد ودارسى الفنون الشعبية لنحقق كيف يجهد الرواة والقصاصون والمغنيون أنفسهم لإتقان معرفة وأداء مروياتهم، وكيف ينفق بعضهم السنين لدراسة فنهم وإذا ما حققنا النظر فقد نكتشف مدارس فنية" (٣٣).

وقد ترى الاتجاهات القديمة أن الأدب الشعبى لا تظهر فيه السمة الشخصية للمبدع، بينما الأدب المكتوب له مؤلفه المحدد دائماً" (٣٤)

وفى هذا اتجاهات كثيرة فى التناول لذات القصة أو الرواية الشعبية والتى لا يتم فيها التنازل عن أساسيات مروية داخل القصة ذاتها... وقد وضع "فلاديمير بروب" قوانين عامة يمكن بمقتضاها أن يحلل أية قصة شفاهية كانت أو غير ذلك وهو يركز على المحتوى الأسطورى للحكاية، ولكن بمنطق القصة نفسها" (٣٥).

ومن خلال دراما مرسومة بحنكة يتم من خلالها وبإمكانيات السينما البصرية الهائلة رسم أحداث الصراع الدرامى(٣٦).

بوكوهانتس والأصل الصينى

وعندما ننتقل إلى قصص التراث بشكل عام وتناولها فى أفلام الرسوم المتحركة الأجنبية مثال ذلك فيلم "بوكاهنتس Poccahants" (1995) وتناول استوديو ديزنى لأصل القصة الشعبية بالصين حيث قام الأستوديو بخبرته الكبيرة والاحتراف المتقن فى التناول والمعالجة القصصية الفيليمة بالأخذ فى الاعتبار لكل التفاصيل للرواية الشعبية والمعالجة فى رسم وتصميم الشخصيات والمعالجة التقنية فى رسم الخلفيات "بيئة الأحداث" وشعبية الملابس بالإضافة إلى الخط الدرامى نحو الذروة القصصية للوصول للهدف من التقديم لاستعراض نموذج خُلقِى أو بطولى أو أسطورى يتفرد بشكل تاريخى عن الأصل المروى عن القصة الأصلية تبعاً للدراما والمعالجات الفنية لترتيب الأحداث ومنظومة تتطور مع سير الفيلم والبيئة بكل تفاصيلها وجمالياتها بما يخدم العرض السينمائى أى أن فنانى الاستوديو من رسامى شخصيات وفنانى رسم الخلفيات يتعايشون مع البيئة الحقيقية للرواية ويدرسون الوضع الاجتماعى والتاريخى والنفسى وكذلك يقومون بدراسة الطبيعة والبحث فى الكتب والمراجع التى تجسد موقع الأحداث من "مناخ عام للطبيعة نباتات أو أشجار أو جبال وغيرها وكذلك النسب التشريحية لمختلف الشخصيات لذات الشعب وسماته الشخصية وملابسه.. وإكسسواراته وعاداته وتقاليده وأسراره ورموزه ولفتاته وتعبيرياته حتى تبدو رسوماتهم وإيماءاتهم كما لو كان هؤلاء الفنانين الرسامين من جنسية ذات البيئة المقدمة.

وقد وضع الاستوديو خطة فى التناول للأصل الشرقى بغناه الفولكلورى والذى يفتقده الغرب فلم يقدم فيلماً واحداً بل تناول العديد من أفلام تعبر وتجسد روح الشرق. .

فقدم كذلك علاء الدين والمصباح السحرى، وأمير مصر، ومولان والجميلة والوحش.. وكلاً من هذه الأفلام تم التناول والمعالجة فيها بشكل امتزجت فيه ذاتية الفنانين مع الأصل الشعبى لذات التراث الشرقى.. وسوف نتناول بالتحليل النقد للمثال الأول من هذه الأفلام وطريقة العرض والتقديم فى المعالجات الدرامية من خلال تلك العناصر الآتية:

- معالجة الرواية القصصية الشعبية لذات بلد الرواية من حيث الفكرة والهدف من التقديم.
- نماذج الشخصيات المقدمة وتوزيع أدوارها الدرامية فى الفيلم المتناول.
- طريقة عرض للخلفيات والبيئة وكيفية المحاكاة بما



يتطابق مع الأصل البيئى لها.

- الدراما القصصية ومفردات العرض المرئى من خلال الموسيقى والصوت والألحان والتطور الدرامى للفيلم والألوان والرموز التشكيلية فى التصميم.

الفن الشعبى والتجريب

" تناول الفن الشعبى بصفته ليس فناً تسجيلياً لفن الماضى ولا فناً تقريرياً عما كان فى الموروثات ولا هو بناقل عن ماهو موجود وحوله بقدر ما هو فن تجريب نامٍ، والأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضاً تتفاوت كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال فيه يلعب دوراً هاماً.. وتوظيف الفكرة يكون بشكل منطقى واعٍ بالتعابير وبالمفردات التى يستخدمها الفنان الشعبى تطبق بترابط الفكرة" (٣٧).

"وإن لم يكن للفكرة والخيال دور مؤثر لما كان للفن الشعبى استمرارية وإنما هذه الاستمرارية هى دليل على أن هذه النوعية من الفنون الجميلة تتضمن خلفية من المفردات الواعية بالقيم التشكيلية بالإضافة إلى التمتع بالوعى الفنى والتنظيم المنسق" (٣٨).

وهذا بالتأكيد ما نود توضيحه أن المناخ للقصص الشعبية والتراث الشعبى هو أغنى بيئة للتناول الفيلمى من حيث الزخم فى المروية من حيث التفاصيل البيئية والأحداث والغنى التشكيلى بجانب القيم وصياغة الثقافة برمتها وتلخيصها فى صورة فيلم.

فيؤكد علماء الاجتماع على أهمية التراث الثقافى كتكوين أساسى للمبدعين الشعبين، لكلٍ منهم طريقتهم الفريدة فى صياغة الثقافة والبيئة.

"وعند كل شعب من الشعوب على حدة فولكلور وهو يعد فى جوهره الكيان الثقافي التلقائى الموروث، وهو حصيلة نشاطها العلمى والفكرى القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ، والمتأثر مع البيئة بعوامل النمو الاجتماعى والتغيير السياسى والنمو الاقتصادى معاً. فنحن أمام البيئة كما صاغها الإنسان وكما طوعها ثم كما تأثر بها وتفاعل معها لتكون حصيلة هذا التأثر والتفاعل فى عطاء ملموس، يمثل حركة نموه الفكرى والسلوكى والحضارى جميعاً.. (٣٩).

وأن انتقال العطاء الشعبى فى مرحلة الفولكلور إلى مرحلة الأدب الشعبى يعنى نقله أساسية فى تاريخ الحضارة البشرية كلها، فليس من أدب فى العالم المعاصر إلا وقد تأثر بالأدب الشعبى الذى أفرزته القوميات المختلفة وجميعها أفرز عطاءه الأدبى الإنسانى العظيم" (٤٠).

والذى كان بمثابة البنية والركيزة العريقة لتوجهات الشعوب وأرضية راسخة للبناء الحضارى الثقافى ووحدة تكاملت فيها أفكار الشعوب وتناولتها وقامت بتوليفها وفق قوميات مختلفة لتلك الشعوب المتباعدة فقربت بينها وتمازجت لتُكَون لغة عالمية من محلياتها، "ودائرة المعارف البريطانية تقولَ ظهرت الأقصوصة الشعبية كنوع من الأدب فى حقبة مبكرة للغاية وقد وصلتنا من نماذج من الأقاصيص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد.

وتقول جين هاريسون "ازدهر النظام الأسطورى فى مصر لثلاث آلاف سنة قبل الغزو الرومانى عام ٣٠ ق.م" (٤١).

وبالتالى فإن الفتوحات العديدة كذلك ساهمت فى الاندماج والذوبان الفكرى لمختلف الشعوب على مر الأزمنة وتناقلتها الأجيال ونسجت الروايات والقصص والسير لتجسد وتدون البطولات والقيم والأساطير التى زاغت من ثقافة شعب لآخر "وقد يقول الفلكلوريون أن الآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية(*١٠)"(٤٢).نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعى لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى ويصبح فى مقدورنا أن نتعرف على الدوافع النفسية الشعبية وميولها وسلوكها.

"ولقد تم إنجاز مجلدات ثلاثة رئيسة من بحوث "بولت" Bolte و"بوليفكا" " Palivka ملاحظات حول "حكايات البيت والأطفال" للأخوين "جريم" وعرضت كل حكاية شعبية فى هذه الدراسة فى صيغها المختلفة فى جميع أرجاء العالم.. وينتهى المجلد الأخير بقائمة بيبلوغرافية تعدد المصادر، التى تحتوى على حكايات حوالى مائتين وألف عنوان وبها سرداً للمجموعات الأساسية مثل "ألف ليلة وليلة" ولا يزال هناك الكثير من الحكايات الشعبية التى لم تنشر بعد وقد سجلت لجنة الحكايات الشعبية للجمعية الجغرافية فى الكتاب الذى نشرته بعنوان "البحث المسمى لعام ١٩٢٦ واحدة وثلاثين

وخمسمائة حكاية شعبية متاحة لأعضاء الجمعية للإطلاع وقد أورد المسح الذى تبعه ثلاثة أضعاف يزيد العدد" (٤٣).

"ولقد فتن أطفال العالم بحكايات "ألف ليلة وليلة" وأصبحت بعض شخصياتها لا تقل شهرة عن (ميكى) وغيرها من الشخصيات العالمية وأحتل السندباد وعلى بابا وعلاء الدين ومصباحه السحرى مكانة فى نفوس الأطفال حتى سار السندباد علماً فى السفر والترحال وكذلك تمنى كل طفل أن يحوز على مصباح علاء الدين.. وأصبحت عبارة افتح يا سمسم على لسان الأطفال وأصبحت فيما بعد عنوان لبرنامج تليفزيون أمريكى لسن ما قبل المدرسة". (٤٤)

ومن هنا فإن المحليات تقود للعالميات وهذا هو لُب الأهمية البالغة فى دراسة الشعبيات فهى لغة تربط بين الشعوب وتنمى الثقافات وتجعلها مثار شغف الباحثين الجادين الذين يهتمون بالدراسة والتحليل لتقديم رؤى حضارية تنحو للاتجاه التطورى المنفتح على العالم.. حتى أنه قد تتطابق فنون الأطفال وآدابهم تطابقاً كبيراً مع المأثورات الشعبية وتتلاحم معها بشكل عضوى، حتى لقد قيل فى واحدة من الدراسات فى جامعة "رايت" بمدينة ديتون فى أوهايو الأمريكية أن (٧٥٪ إلى ٨٥٪) من أدب الأطفال مأخوذ عن التراث الشعبى ويمضى على منواله وهى مقولة صادقة يدركها الذين يتتبعون الكتابة للأطفال عالمياً، فما من عمل إلا وفيه لمحات تراثية".. (٤٥).

ولأن الباحثين وكذلك المبدعين أدركوا الأهمية القصوى للتراث الشعبى وفن التناول للموروثات فى تحقيق نواحى إبداعاتهم الفكرية والفنية والثقافية لتزخر بالتراث والقصص الشعبى "فقد اتسع الإهتمام بالعلم فى الجامعات والمعاهد المصرية مثلاً والتى أهتمت بدراسة الجوانب الإبداعية للموسيقى والفنون التشكيلية الشعبية والرقص والدراما الشعبية إلى جانب العادات والتقاليد والمعتقدات.. وأصبح لدينا العديد من الدراسات العلمية فى مجال الفلكلور المختلفة حتى ظهرت الحاجة فى مطلع السبعينيات لعمل بيبلوجرافية عربية لحصر وتصنيف الإنتاج الفكرى فى مجال علم الفلكلور والتى أشرف عليها محمد الجوهرى تحت عنوان مصادر دراسة الفلولكلور العربى: قائمة بيبلوجرافية مشروحة(٤٦).

وكما يرى علماء النفس "فيما يتعلق بأهمية القصص الشعبى بالنسبة للأطفال فإن الحكايات الشعبية تعتبر نوعاً من اللعب الإيهامى الذى يحتاج إليه الأطفال احتياجاً شديداً نظراً لتشيع الطفل بعنصر الخيال واحتياجه من ناحية أخرى ليمارس ويختبر قدرته على التجسيد، حتى يستطيع أن يجسد وفق تصوره ما يسمعه فى الحدوتة من أحداث" (٤٧).

كما يفسر أعجاب الأطفال بهذا النوع من القصص الذى يدور حول المخلوقات الغريبة أو بتناول الرحلات والأسفار التى يخوضها أبطال الحكايات الشعبية بحثاً عن النواحى السحرية فى العالم المترامى الأطراف، ويتحرك الأبطال فى هذه القصص فى عالم ممعن من الخيال.

وبالتالى فإن القصة الشعبية هى مجال لإعادة الاتزان إلى حياة الأطفال الذين يجدون فى كل قصة شخصيات تشبه من قريب أو من بعيد الشخصيات التى يقابلونها فى الحياة وأن الفضول والحنين إلى التراث بجذب الناس دائماً إلى حكايات الماضى البعيد والذى يمد الرجل البسيط بجميع معارفه عن تاريخ جماعته.. "ومع القص نمت حكاية الأحداث وتشعبت، وانبسط الماضى البطولى للجماعة، بغرض رغبة الأجيال الحاضرة "فى إشباع الزهو والفخر البطولى".

وكما يرى أحد الباحثين، فإن الدراسات الطويلة للتراث الشعبى، قد أوضحت حقائق حول القصص الشعبى، وفى مقدمة هذه الحقائق، أن الحكايات الشعبية هى أكثر أشكال المرويات عالمياً، كذلك فإن القصص الأدبية التى كانت نتاجاً للحضارة الحديثة والمعاصرة، يدين أغلبها بدرجة كبيرة للحكايات الشعبية.. ومن هنا فإن من الطبيعى أن يجد الأطفال سعادة بالغة حين تقدم لهم ألوان من هذا الأدب الساذج فمثلاً فى أنواع القصص الشعبى المختلفة المتنوعة فى خصوبة لاحد لها تشمل حكايات العجائب وحكايات البطل والملاحم الشعبية" (٤٨).

ومما لاشك فيه أن العالم الروائى والذى تختصر فيه علاقات الزمان والمكان لن يستطيع فن غير الفن السينمائى أن يجسد له تلك القصص بحيث تجعل المشاهد يشعر بمتعة حقيقية، وما يمكن للسينما من أن تقدم هذه الحكايات الشعبية وفى قالب أكثر تشويقاً، تلك الخاصية السينمائية الأولية، وهى سيطرة الفيلم على الزمان والمكان وتحكمه الكامل فيها عن طريق المونتاج.



"والحكايات الشعبية بطبيعتها وبطريقة تأليفها، تحمل كثيراً من الخصائص التى تجعلها ملائمة لكل عصر، ومرجع ذلك ناتج عن العفوية والطلاقة غير المحدودة ومحاولة التعبير عن المحدود بما هو ممكن، وعلى هذا فإن الأساس إن الحكايات الشعبية مادة خام قابلة للتشكيل، وعلى سينما الأطفال أن "تنهل" من تراثنا الشعبى، بشكل يفيد الطفل العربى بحيث يخلق له تمهيد نفسى وسياسى على استراتيجيتنا السياسية التى تتطور وفق كل مرحلة أى ما أعنيه هو الاستراتيجية الخاصة بكل مرحلة من المراحل.

والجانب السياسى فى الحكاية الشعبية أمر هام، ولذلك يجب التعديل والتبديل فى الحكاية الشعبية وبشكل لا يفقدها جوهرها، ثم يتلو ذلك تنقيح الحكاية فى سيناريو سينمائى، وبشكل ذكى وغير مباشر.. وخلق سينما عربية للأطفال من التراث الشعبى كقالب قصصى يتم تعديله إلى السيناريو". (٤٩)

استلهام الحكايات الشعبية فى فن السينما للأطفال

"وعن اقتباس السينما للحكايات الشعبية والأساطير تقفز إلى أذهاننا تجربة السينما السوفيتية. وأن ولع السوفييت بالحكايات الشعبية والأجواء الأسطورية سواء بهدف توظيفها لخدمة أفكار معينة أو الاكتفاء باستخدامها بشكلها المجرد واعتزازهم بتراثهم القومى، وتعدد القوميات التى يضمها الاتحاد السوفيتى وغنى تراثها بالمأثورات الشعبية والحكايات المتداولة، وكثرة الاستوديوهات السينمائية النشطة هناك بتعدد جمهورياته وقومياته.. كل ذلك قاد إلى كثرة هذا اللون من الأفلام عندهم واتساع تجربتهم فى هذا المجال" (٥٠).

ومن أفضل وأبرز مخرجى أفلام الأطفال فى الأفلام السوفيتية إلكسندر بيتوشكو، "والكسندر رو" وقد حصل كلاهما على العديد من الجوائز فى مهرجانات سينمائية ومحلية وعالمية.

و"إلكسندر بيتوتشكو" هو صاحب فيلم (غاليفر الجديد -١٩٥٣) الذى مزج بين تقنية تحريك الدمى الشمعية واستخدام ممثل حقيقى. فى دور جوليفر.. ومن أفلامه الأخرى المصنوعة للصغار والقائمة على حكايات شعبية (المفتاح الذهبى 1939 -، (زهرة من حجر، ١٩٤٦) ، وسادكو ١٩٥٣ (وإيليا موروقس ١٩٥٦)، (سامبو، ١٩٥٩).

وإن أشهر أفلام الحكايات التى صنعها (إلكسندرو) للصغار (فاسيليا الحسناء ١٩٤٠) (والحصان الأحدب ١٩٤١) وقد أعيدت صناعة هذا الفيلم مؤخرا فى شكل رسوم متحركة طويل ومتقن (كاشى الخالد، ١٩٤٥)، و(موروزكو ١٩٦٥)، و(القرن الذهبى١٩٧١) ومن الجدير بالذكر أن استوديو (غوركى) صنع فيلماً ضخم الميزانية من أفلام الحكايات أهداه إلى إلسكندرو على سبيل التحية من زملائه وتلامذته، وهو فيلم (فينيست) : (الصقر المشرق ١٩٧٥) من إخراج غينادى فاسيلييف.

أما عن التراث الشعبى الألمانى أمضى الأخوان غريم سنوات طويلة فى بداية القرن التاسع عشر لجمع الأقاصيص الشعبية الألمانية فى المجموعة المعروفة وإصدارها باسمها فى السنوات (١٨١٢-١٨١٥) وقد تحمس المخرج "جورج بال" صاحب فيلم "آلة الزمن" ١٩٦٠ لصناعة فيلم عنها.. وفى بريطانيا بعنوان (العالم الرائع للأخوين غريم -١٩٦٣) وهو فيلم باذخ منفذ بأسلوب السينيراما والصوت المجسم.

وكذلك المخرج الفرنسى القدير (جاك ديمى من مواليد ١٩٣١) وهو واحد من المخرجين الفرنسيين المجددين فى الستينيات وقد عرف بفيلميه الموسيقيين الشهيرين (مظلات سيتربورج ١٩٦٤)، و (آنسات روشفور ١٩٦٦-)

وجاك ديمى قد بدأ عمله فى السينما فى أفلام الرسوم المتحركة مساعداً لـ جورج روكوى ثم صنع عدد من الأفلام القصيرة قبل أن ينتقل إلى صناعة الأفلام الروائية الطويلة فى عام ١٩٦٠، وولع بالحكايات الشعبية وحكايات الجينات فقد كان متأثراً بجان كوكتو (١٨٨٩- ١٩٦٣). وانعكس هذا الشغف بفيلمين من أفلامه.. أولهما فيلم (جلد الحمار - ١٩٧٠) والثانى فى بريطانيا ١٩٧١ (عازف الناى من هاملن ١٩٧١).

والعديد من المخرجين ومدارس الرسوم المتحركة التى تناولت الحكايات الشعبية فى تناولاتها من خلال هذا الفن والذى ساهم بطريقة متبادلة فى إثراء الحكاية المروية وكذلك إثراء الرصيد الفنى فى التناول من خلال الحكايات الشعبية سواء فى مجال العرائس وأشهرها على الاطلاق فيلم "منتصف ليلة صيف" للمخرج ترنكا.. وتعج المكتبة الفيلمية السوفيتية بالأفلام التى تتناول القصص الشعبى.

وهناك كذلك العديد من الحكايات الشائعة الكثيرة تناولتها السينما.. وقد تتناول كل واحدة منها أكثر من مرة.. مثل حكاية "سندريلا" وقد صارت حكايتها من أجمل أفلام الرسوم المتحركة الطويلة التى صنعها والت ديزنى.. ١٩٥٠ "وفى منتصف السبعينيات أقتبستها استوديوهات ألمانيا الديمقراطية فى فيلم روائى طويل.. مصنوع للصغار تميز بإنتاجه الضخم وميزانيته الكبيرة نسبياً" (٥١).

فقد مثلت شخصية سندريلا للطفل الغربى استدعاء لميراثه الثقافى من العصور الوسطى (٥٢).

وكذلك من بين أبرز ما صنعته السينما عن حكاية "سندريلا" الفيلم البريطانى (الخف والورد ١٩٧٦) من إخراج بريان فوربس.

وكذلك حكاية "الأميرة النائمة" الذى صنعه والت ديزنى (١٩٥٨) ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى أن عدداً من الأفلام التى تتناول الأساطير والشخصيات اليونانية قد صارت فيما بعد صالحة للعرض على الصغار بفضل بنائها الرصين، وإخلاصها للأصل مثل، "الملك آرثر"، "وروبين هود"، "ووليم تيل"، وغيرهم..

الموروث الشعبى والطفل المصرى

وقد تكاتفت الجهود كذلك عندنا لتسجيل ورصد وتأريخ الروايات والقصص الشعبية والتى ترصد الكم الهائل من موروثاتنا الشعبية والتى تشكل قاعدة عريضة للباحثين والمبدعين للتناول لمختلف أشكال إبداعاتهم ومجالاتهم المختلفة "وقد أهتمت الدراسات الفلكلورية بالفنون الشعبية المقدمة للطفل كفنون الأداء والموسيقى والأغنية والتشكيل كما اهتمت بدراسة ورصد مرحلة الميلاد فى إطار التذرف على العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالطفل، حيث كان الهدف الرئيس لتأكيد هذه الجهود هو التعرف على ما تم إنجازه فى هذا المجال ووضعه أمام الباحثين للتقدم خطوة جديدة فى إطار البحث العلمى الخلاق لدراسة الطفل المصرى وعلاقته بمفردات التراث الشعبى" (٥٣).

فالإهتمام بالتناول للتراث الشعبى يعد حاجة ملحة لقطف ثمار البحث والقيام بدور فعّال بتناولها من خلال أفلامنا فقد تعد بشكل أو بآخر نوع من التأريخ المرئى المعالج لقصص الموروثات فى صورة قد تكون أكثر وقعاً وأجدى نفعاً لتكون راسخة فى أذهان أجيالنا وتكون دفعة قوية للانتماء والأصالة الفكرية والفنية الإبداعية لموروثاتنا الغنية بكل ماهو نقى نقاءاً مستخلصًا من العراقة الحضارية لإبداع أسلافنا وحكاياتهم التاريخية البطولية وكذلك الاجتماعية الملحمية.

"وعندما يكون لبلد مثل مصر تاريخاً عريقاً ممتد في الزمن لآلاف السنين، فإن لها بالضرورة زاداً من الحكايات المدونة والشفاهية المتناقلة والتى تمثل بدورها الطابع القومى لحضارة هذا البلد ولاشك أن مثل هذه الحضارة الضاربة فى القدم لا بد وأن تبدأ بواكيرها بقصص الأساطير التى تختلط فيها أعمال الآلهة مع أفعال البشر لتخلق منظومة من فلسفة إنسان هذا الوطن تشكل مفرداتها جغرافية الأرض وطبيعة نباتها وحيوانها.. وسرعان ما يصبح النشاط الإنسانى هو العامل الفعّال فى دراما القصة المروية أو المدونة، وتنتقل صراعات البشر ونبلهم ودناءاتهم لتكون الغذاء السحرى والفعّال لكل الروايات الشعبية والتى نسجت بناؤها المروى للتراث القومى لوطن بعينه" (٥٤). ويعد من أشهرها قصص ألف ليلة وليلة.

ألف ليلة وليلة

صورة افتراضية لقصص "ألف ليلة وليلة" أو كما تعرف لدى الغرب (بالإنجليزية: الليالى العربية) وهى مجموعة متنوعة من الشرق الأوسط وجنوب أسيا وهى الحكايات الشعبية خلال العصر الذهبى للإسلام، والحكايات نفسها تتبع جذورها إلى اللغة العربية القديمة والقرون الوسطى والفارسية، والهندية والتركية والمصرية وبلاد ما بين النهرين فى الفلكلور والأدب وهى قصص شعبية من عصر الخلافة. عددها حوالى مائتى قصة يتخللها شعر فى نحو ١٤٢٠ مقطوعة، ويرجع تاريخها الحديث عندما ترجمها إلى الفرنسية المستشرق الفرنسى أنطوان جالان عام ١٧٠٤م، والذى صاغها الكتاب بتصرف كبير، وصار معظم الكُتّاب يترجم عنه طوال القرن الثامن عشر وما تلاه، وقد قلدت الليالى بصورة واستعملت فى تأليف القصص وخاصة قصص الأطفال، كما كانت مصدر الإلهام لكثير من الرسامين والموسيقيين وتحتوى قصص ألف ليلة وليلة على شخصيات أدبية خيالية مشهورة منها كعلاء الدين، وعلى بابا والأربعين حرامى والسندباد البحرى، وبدور فى شهرزاد وشهريار الملك، والشاطر حسن.



أما الحقائق الثابتة حول أصلها، فهى أنها لم تخرج بصورتها الحالية، وإنما ألفت على مراحل، وأضيفت إليها على مر الزمن مجموعات من القصص بعضها له أصول هندية قديمة معروفة، وبعضها مأخوذ من أخبار العرب وقصصهم الحديثة نسبياً، وهى تمثل بيئات مختلفة خيالية وواقعية وأكثر البيئات بروزاً هى العراق وسوريا ومصر والقصص بشكلها الحالى يرجع كتابتها فى القرن الرابع عشر الميلادى ١٥٠٠م.

ومن الجلى مدى تأثير "ألف ليلة وليلة" فى الأدب الأوروبى، فبعد أن ترجمت هذه الرواية إلى اللغات الأوروبية وطبعت عدة طبعات منها، اقتبس الكاتب الإيطالى الشهير "بوكاشيو" فى كتاب الأيام العشرة الكثير منها فانتشر الكتاب فى بلدان أوروبا الغربية، واقتبس منه الكاتب الإنجليزى "شكسبير" موضوع مسرحيته "العبرة بالنهاية" وسار "شوسر" على نهج "بوكاشيو" فكتب قصص "كانتوبروى" على ذات المنوال (٥٥).

وإشارة إلى النسخة العربية تحت العنوان الكامل لألف ليلة وليلة يظهر فى القاهرة فى القرن الثامن عشر عام ١٨١٢ لأستاذ دوايت رينولدز"

حيث يصف التحولات اللاحقة من النسخة العربية "بعض هذه الحكايات فى وقت سابق للفارسية قد نما ضمن التقاليد العربية والتى تم تعديلها مثل استبدال أسماء الأماكن العربية الإسلامية لعصر ما قبل الإسلام منها الفارسية ولكن من الواضح أنه تم إضافة حلقات كاملة فى نهاية المطاف من الحكايات العربية لجمعها واستبدالها على ما يبدو لمعظم المواد الفارسية. مثل واحدة من دورات الحكايات العربية حول مجموعة صغيرة من الشخصيات التاريخية من الشخصيات التاريخية من القرن التاسع بغداد، بما فى ذلك هارون الرشيدى الخليفة والذى توفى عام (٨٠٩)، والوزير جعفر ٨٠٣، والشاعر أبو نواس ٨١٣، ومجموعة أخرى هى مجموعة من القصص من القاهرة فى أواخر القرون الوسطى والتى ذكرها الأشخاص متضمن الأماكن فى ذلك التاريخ حتى أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر.

ومن المعروف أن التقاليد الرئيسة فى المخطوطة العربية من ليالى: السورى والمصرى وأن تقليد السورى يتضمن أقدم المخطوطات وتشمل عدداً أقل من الحكايات وهى تتمثل فى الطباعة من قبل آنا كالكوتا"١٨١٤-١٨١٨

وهناك طبعة "ليدن" (١٩٨٤) والذى يستند فى المقام الأول على مخطوطة "غالان". ويعتقد أن قد تكون أنقى تعبير عن نمط من الليالى العربية فى العصور الوسطى.

علاء الدين

ونتطرق هنا إلى فيلم "علاء الدين" كقصة ثرية بعنصر الخيال وهى زخراً لا مثيل له فى الروايات.

- تاريخ الإصدار : ١٩٩٢/١١/٢٥ بالولايات المتحدة.
- مدتـــه : ساعة ونصف الساعة.
- أصوات : روبن ويليامز، ينجر سكوت، ليندا لاركين، جوناثان فريمان، غوتفريد جيلبرت، دوغلاس سيل.
- الإدارة : رون كليمنتس وجون موسكر.
- المنتجـون: رون كليمنتس وجون موسكر.
- سيناريو : رون كليمنتس وجون موسكر وتيد إليوت وتيري روسيو.
- الموسيقى: آلان Menken مينكن .
- كلمـات: هاوارد أشمان وتيم رايس .
- المـــوزع: والت ديزنى.

إن بطل الرواية هنا ليس الفتاة والتى تمثل عنصر النساء فى أفلام ديزنى فهى الأميرة "ياسمين" وتظهر ذات شخصية عنيدة ومستقلة بل البطل هو الصبى "علاء الدين".

الجوائز التى حصل عليها الفيلم(٥٦):

- (٢٠٠٥) أكاديمية أفلام الخيال، والخيال والرعب والعلوم، والولايات المتحدة الأمريكية: رشح – أفضل فيلم "دى فى دى" النسخة أصلية. DVD""

- (٢٠٠٥) أكاديمية العلوم الخيال، والخيال وأفلام الرعب، الولايات المتحدة الأمريكية: رشح -لأفضل موسيقى.
- (٢٠٠٥) أكاديمية أفلام الخيال، والخيال والرعب والعلوم، والولايات المتحدة الأمريكية: فاز بأفضل فيلم خيال.
- (٢٠٠٥) الجوائز الفضائية: رشح -أفضل الشباب DVD.
- (١٩٩٥) ASCAP السينما والتليفزيون جوائز الموسيقى: لأفضل أغانى منفذة بالصورة المتحركة.
- (١٩٩٥) ASCAP السينما والتليفزيون جوائز الموسيقى: عن أعلى ربح لأفلام شباك التذاكر.
- (١٩٩٤) جائزة : BAFTA رشح -أفضل نقاط
- (١٩٩٤) جائزة : BAFTA رشح لأفضل مؤثرات خاصة.
- (١٩٩٤) بنك مسقط السينمائى والجوائز التليفزيون : فار عنه ألان مينكين Alan Menken
- (١٩٩٤) جوائز جرامى: فاز بأفضل تأليف آلى كتبه للسينما والتليفزيون.
- (١٩٩٤) جوائز جرامى: فاز بأفضل أغنية مكتوبة خصيصاً للسينما والتليفزيون.
- (١٩٩٣) جوائز الأوسكار، الولايات المتحدة الأمريكية: رشح لأفضل مؤثرات صوتية.
- (١٩٩٣) جوائز الأوسكار، الولايات المتحدة الأمريكية : رشح -لأفضل صوت.
- (١٩٩٣) جوائز الأوسكار، الولايات المتحدة الأمريكية : فاز بأفضل أغنية موسيقية تصويرية
- (١٩٩٣) جوائز الأوسكار، الولايات المتحدة الأمريكية: فاز بأفضل أغنية موسيقية أصلية.
- (١٩٩٣) جوائز غولدن غلوب، الولايات المتحدة الأمريكية: فاز بأفضل نقاط أصلية للصور المتحركة
- (١٩٩٣) جوائز غولدن غلوب، الولايات المتحدة الأمريكية: فاز بأفضل أغنية أصلية للسينما.
- (١٩٩٣) جوائز غولدن غلوب، الولايات المتحدة الأمريكية: فاز عنه -روبن وليامز.
- (١٩٩٣) جوائز غولدن غلوب، الولايات المتحدة الأمريكية: رشح لأفضل موسيقى للسينما الكوميدية.
- (١٩٩٣) جوائز غولدن غلوب، الولايات المتحدة الأمريكية -رشح -لأفضل أغنية أصلية السينما
- (١٩٩٣) جوائز تى الفيلم: فاز بأفضل أداء كوميدى.
- (١٩٩٣) جوائز تى الفيلم : فاز لأفضل فيلم
- (١٩٩٣) جوائز تى الفيلم : رشح لأفضل أغنية فيلميه.
- (١٩٩٣) محررات الصوت وصورة والحركة، الولايات المتحدة الأمريكية : فاز لأفضل مونتاج صوتى للرسوم المتحركة.
- (١٩٩٣) جوائز آنى: فازت لأفضل فيلم رسوم متحركة.
- (١٩٩٣) جوائز هوغو: رشح لأفضل عرض مسرحى.
- (١٩٩٣) جنوب شرق جمعية نقاد السينما جوائز: رشح لأفضل فيلم
- (١٩٩٣) جائزة الفنان الشاب : فاز بالقائمة لأفضل فيلم ترفيهى عائلى عن تلك السنة.
- (١٩٩٢) لوس انجليس جوائز جمعية نقاد السينما



: فاز بأفضل فيلم للرسوم المتحركة.

تشويه الشخصية العربية

وفى دراسة بعنوان "العرب الأشرار فى السينما الأمريكية" لجاك شاهين(*11)، حول دور الفيلم الأمريكى فى تشويه الشخصية العربية يتناول شاهين فيلم علاء الدين كأحد الأمثلة : يقول: " لقد شاهد ملايين الأطفال حول العالم فيلم "علاء الدين". وهو يعتبر من أنجح أفلام ديزنى من الناحية الفنية، لكن هذا الفيلم يكرر صورة نمطية قديمة ومهينة من أيام الأفلام الصامتة البيضاء والسوداء التى أنتجتها هوليوود. ويظهر مشهد من فيلم علاء الدين يرسخ هذه الصورة فالبطل يغنى ويقول : لقد أتيت من بلاد .. بلاد بعيدة جداً، حيث تتجول قافلات الجمال، حيث يقطعون أذنك إن لم يعجبهم وجهك.. هذا وحشى، لكن .. هذه هى بلادى "إنه إذ يتحدث عن بلاد العرب الذين يقطعون أذنك إن لم تعجبهم ..إنهم أشرار. ويفسر جاك الأغنية". كيف يستطيع منتج يتمتع بالقليل من الذكاء والقليل من الإحساس أن يسمح بأن تكون افتتاحية الفيلم أغنية تتضمن تلك العبارات.

ويذكر أن جاك شاهين فى هذه الدراسة يوثق بشكل علمى الميل الواضح لشركات إنتاج الأفلام السينمائية فى هوليود لتصوير العرب على أنهم العدو رقم واحد للغربيين، من حيث وحشيتهم وبربريتهم وتفننهم فى عمليات الاختطاف والتعذيب والاغتصاب والتدمير، وهم شيوخ البدو الصحراويين المتخلفين.

يخلص شاهين فى كتابه إلى أن "العرب يبدون متخلفين وخطرين عند النظر إليهم من خلال عدسات هوليود المشوهة" ويقول: "إن مئات جرائم الكراهية ارتكبت بحق الأمريكيين العرب والمسلمين فى الولايات المتحدة بعد هجمات الحادى عشر من سبتمبر أكدت أهمية محاربة الصورة النمطية لهم.

فعندما ننظر إلى تشويه العرب والمسلمين يجب أن نفهم بأن ذلك يجعل كراهيتم وقتلهم أسهل كثيراً من غيرهم، ويقول فى هذا الصدد :"أهم الادعاءات الأيديولوجية التى يمكن أن نجدها فى الأفلام التى تنتج من أجل العرض التليفزيونى أن العربى إنسان إرهابى، وعلى الرغم من أن تأثير أى فيلم منفردا أيا كانت أهميته يظل محدوداً، فإن التأثير الأكثر خطورة والبعيد المدى يكمن فى عملية تكرار القولبة والتنميط، فمن شأن هذه الصورة التى توافر لها عنصر الثبات والتوكيد، ولم تجد من يغير شأنها، أن تشوه القيم والتصورات التى يأخذها المشاهد الغربى عن المواطن العربى. وينطبق هذا حتى على هؤلاء الذين يعملون فى الأجهزة الحكومية، حيث إن القوالب النمطية السلبية لا تتولد من فراغ، رغم أنها لا تشكل ظاهرة عامة.

إن جانبًا من المشكلة حسب المؤلف هو أن الاستوديوهات الكبرى التى تعرضت لضغوط على مدى السنين لتتوقف عن تقديم صورة سلبية للمرأة والسود والأقليات الأخرى واجهت انتقادات قليلة لتقديمها صورا سلبية للعرب.

وفى الفيلم الوثائقى المستند على ما جاء فى نفس الكتاب، يعرض "شاهين" الصورة النمطية التى قدمتها أفلام هوليوود على مدى أكثر من ثلاثين عاما عن العرب والمسلمين والنظرة العنصرية التى علقت بجملة كبيرة من الأفلام التى شكلت الرأى العام الغربى فى نظرته إلى شعوب العالم الثالث عموما، ويقول إن أفلام هوليوود تصور العرب على أنهم المجموعة الأكثر خبثا وشراً فى العالم وفى التاريخ. بل هم أدنى من مرتبة البشر، ويبث عدد من أفلام هوليود صورة عنصرية غارقة فى الوهم والأسطورة، تخفى وراءها نظرية عدوانية واحتقارا للعرب والمسلمين. وينقل هذا العمل مشاهد من مئات الأفلام الهوليوودية التى أبدع مخرجوها فى نقل صورة مضحكة ومغرقة فى العنصرية عن العرب والمسلمين..

والتى تعكس صورة راسخة فى أذهان الأمريكيين، ويشير إلى أنه من خلال مشاهدته لأكثر من ألف فيلم من أيام هوليوود الأولى، حتى أهم الأفلام الحديثة وعلى مدى ثلاثين عاما، شاهد كيف كان صانعو الأفلام يظهرون العرب على الشاشة بصورة بشعة وعنصرية.

وأوضح أن هناك صوراً نمطية متتابعة وخطيرة حول العرب المثيرين للبغض، وهى صور تسرق الإنسانية من شعب بكامله، مبيناً أن كل إشكالية الثقافة الأمريكية تظهر العرب كأشرار بدون أى استثناء وذلك من خلال بعض الصور المصنوعة من قبل وتم تكرارها مرة تلو الأخرى. والغريب فى الأمر أن جملة هذه الأفلام التى تتبعها سواء كانت قديمة أو معاصرة، لم تختلف فى نظرتها للعرب، فهم إما متخلفون بربريون وأغبياء، أو أصحاب أموال وعشاق للجنس، أو إرهابيون ومصاصو دماء.

لقد صنعت أفلام هوليوود أساطير عن العرب ترسخ صورة قبيحة عن هذه الشعوب، والخطير أنها انتقلت إلى أغلب الشعوب الأوروبية.

الرؤية الخيالية

وفى محاولات للتحليل الموضوعى للتناول الفيلمى من حيث الفكرة ومعالجاتها الفنية ترى الباحثة أن أسلوب تصميم الخلفيات ساهم باقتدار فى تجسيد الرؤية الخيالية للرواية والجو الفانتازى المليئ والزاخر بالعديد من الأماكن المختلفة والتى تعبر عن الجو الشرقى والذى يعج بالتفاصيل سواءً فى الأسواق والزقاقات أو أسطح المنازل والتى تتقارب وتعطى الإحساس بالدفء العاطفى والذى يتميز به الشرق والذى يعكس التآلفات العاطفية والحميمية بين الأفراد فى المجتمع الواحد مقارنة بالأماكن الشاسعة التى يوجد فيها الملك وابنته ياسمين الأميرة... ووحدتها هى وأبيها فى القصر المتناهى فى الاتساع والارتفاع والأعمدة ذات الرفعة المعمارية ولكنها تعكس الخواء سواء فى التفاصيل المعمارية أو فى الوحدة الشعورية داخل الأفراد رغم حبها لأبيها وحب أبيها لها.. بالرغم من الجمال فى التصميم والثراء الذى يملأ أركان القصر وقد يعكس ذلك سر سيطرة جعفر الوزير بشخصيته الشريرة عليهم.... وبالمقابل نرى أجواء الصحراء الشاسعة والكثبان الرملية.. التى يتصف بها الشرق.. والتى يتحرك فيها "علاء الدين" البطل بسهولة ويسر وتعكس ارتباطه بالطبيعة وكذلك تعكس طبيعة الشخصية فى سرعة تآلفها كذلك مع أشخاص البلدة التى يعيشون فيها وذلك يعطى ثراءً وغنى فى التركيبة النفسية للبطل والذى يكون محبوباً من أفراد بلدته وأن هذا التواصل.. يجعله قريباً من كل فرد منهم وذلك أيضاً يعكس طبيعة الشرق فى التواصل الاجتماعى بين الأفراد... فطبيعة القصة تصور شعبياتها ولذلك كان من السهولة على التجار وعلى علاء الدين التعرف على البطلة ياسمين فى السوق.... ورغم عدم معرفتهم بشخصيتها الأصلية... وهذه أيضاً كانت مفارقة موفقه من كاتب السيناريو .. وفريق العمل.. فى المعالجة الفيلمية التى تهتم بالتفاصيل التى تخدم الدراما.. وتساند الشخصيات فى تطورها الدرامى مع الأحداث..

ومن الأماكن الأخرى التى تم تصميمها بجودة عالية كهف العجائب ومنظور السلالم... والحوائط وزوايا الرؤية التى توضح التصميم التشكيلى المتقن والذى يخدم الحركة وإبراز الشخصية بحركتها ضمن الأحداث والدراسة التشكيلية لشكل الأحجار والحوائط ومداخل الكهف فى تجسيد متقن للاستخدامات الرفيعة المستوى فى رسم الإضاءة والظلال... داخل الكهف..

المؤثرات الحركية

وترى الباحثة أن التحليل الفنى لتقنيات الفيلم من حيث التنفيذ هى عالية الجودة وقوية فى تعبيرياتها الحركية وأن أسلوب التحوير قد خدم بشكل كبير الفكرة وتناولها من حيث الخيال واستخدامات إيهام السحر فى جانب من جوانب القصة..

واستخدام المؤثرات الحركية فى عناصر كثيرة منها (النار والمياه والرياح) وخاصة معمل "جعفر" بكل أدواته "الساعة الرملية" "الأنابيب الزجاجية" فى سكب السوائل الملونة التى تعج بالمشاهد الخاصة بهذه التحولات وإحساس الألوان وهارمونياتها .. بالإضافة للمؤثرات التى تخدم الإضاءة سواء المرسومة أو المصنوعة كما أن تقنيات الحركة فى هذه التحولات سواء الدخان أو النار أو الماء وخاصة عند خروج المارد من الفانوس السحرى وسرعة الحركة والتعبير والانشقاق والمبالغة فى التحوير وشكل الهيئة ذاته هو ما جسد الجو الأسطورى الخيالى للرواية.. واستخدامات أسلوب "السلويت" أى الشخصيات المعتمة على خلفية ملونة فى بعض المشاهد وإحساس الإضاءة بها غاية فى الإبهار البصرى فى استخدامات الصور المتحركة.

وكذلك مشاهد الاستعراض لإمكانيات المارد فى تحقيق الأمانى لعلاء الدين ترى الباحثة أنه من أكثر المشاهد الزاخرة بالاقتدار فى إظهار قدرة الفنانين على تجسيد الحركة والإبداع فى تجسيد الخيال من خلال التحوير الحركى وذلك كله فى إطار الطابع الدرامى العام للفيلم فى تجسيد الفانتازيا.

وهنا يجدر بنا التطرق إلى تجسيد إلى الجو الشرقى فى الإطار العام للقصة وأحداثها والتفاصيل المتناولة فى تحقيق هذه التعبيريات الجمالية والتى تضفى على التناول ذاته سحر الشرق الذى تغوص فيه المعانى العميقة للمعالجة الشعورية والتى تتميز بها الشعوب الشرقية وكذلك ترى الباحثة أنه إذا توفر لدى الشرق هذه التقنية العالية للتنفيذ فحتماً ستكون أكثر ثراءً فى التناول ولكن المفارقة أن التناول للرواية جاء من الغرب فمهما اكتمل الشكل الجمالى فى التقنية فحتماً هناك



بعض الثغرات فى التناول فمثلاً شكل جعفر أوروبى الملامح رغم أنه يجسد دوره الدرامى فى الشر والدهاء والفكر الخبيث بشكل موفق كذلك والد ياسمين الملك.. فشكله يشبه كثيراً من شخصيات ديزنى فى أفلامه الجميلة والوحش والد الجميلة "بيوتى" فهو فى تصميم الشخصية والتى تعكسها الخطوط الدائرية والهيئة البضة التى تعكس ملامح الطيبة وهذه الملامح العامة لطبيعة الشخصية والتى حققها التصميم.. ولكن فى النهاية لا يمت للشكل العربى فى الملامح.. من قريب أو بعيد.

وكذلك "ياسمين" وملابسها.. لاتمس للشرق العربى بشكل أو بآخر فهى ملابس هندية التصميم وبالمقابل لا ننكر المجهود الكثيف فى دراسة التفاصيل والإكسسوارات العربية.. المتناولة سواء فى السوق أو فى كهف العجائب.. أو رمز الفانوس نفسه... فهو من دلالات الشكل العربى فى التصميم والاستخدام الكثيف فى الأزمنة القديمة.

التصميم المعمارى وشكل الخلفيات

ومن ناحية التصميم المعمارى لشكل القصور والبيوت فى خلفيات الفيلم نجد أنها كانت مزيج بين التراث المعمارى الهندى بزخارفه والقبب المدببة.. وبين الزخارف الإسلامية على الحوائط.. وبين بساطة البيوت من خلال الأسواق والشكل المعروف للمظلات الخيامية للسوق.. والتى تتميز بها الأسواق العربية عموماً..

ونلاحظ فى بعض المشاهد التى يظهر فيها شكل المعمار عندما تطير السجادة حاملة علاء الدين وياسمين مارة بالصين تارة وبشكل المبانى الصينة والبيت الصينى.. ومارة بأبى الهول والأهرامات.. وكذلك ببلاد الروم من خلال دلالات من التماثيل.

كما أن تصميم السجادة وزخارفها الإسلامية وألوانها تجسد شكل السجاجيد الإسلامى.. الفارسى .. وفى حركتها الطائرة فوق الصحراء العربية المعروفة بكثبانها الرملية.. والتى بدأ بها الفيلم بمشهد نرى فيه الجمل يسير حاملاً الراوى والذى يأتى من بعيد وخلفه قرص الشمس قادماً من بعيد بألوان دافئة.. حتى يأتى فى مقدمة المشهد راوياً قدومه لمدينة العجائب الساحرة.. والتى تظهر فيضاً من التفاصيل الزاخرة بالدراسة التشكيلية فى التلوين والإضاءة المرسومة على الجواهر والعملات الذهبية.

الإكسسوارات

وعندما اتطرق إلى تناول الإكسسوارات فى الفيلم فقد استخدم "الجعران" فى دلالة تجعلها بمثابة تميمة تمثل فى كل طياتها مصدر القوة التى يستمد منها طاقة لفك الأسرار وهو تعويذة فرعونية معروفة عند الفراعنة وقد استخدمها فى هيئتها التشكيلية فى مشاهد يحيط بها اللون البرتقالى لون الشمس فى هيئة إشعاع يحيط الجعران ويمنح الطاقة..

وكذلك الفانوس السحرى وتصميمه الشرقى فى الشكل والتصميم.. وقد استخدمه فى مشاهد النهاية عندما استطاع "علاء الدين" والمارد وضع جعفر الشرير محبوساً داخل الفانوس غطى اللون القاتم على الفانوس بذات التصميم وفى المقابل عند استخداماته فى جلب الأمنيات وضح بلون فاتح زاهياً.

ومن الإكسسوارات التى يعج بها كهف العجائب والجواهر وشكل الفخاريات التى يمتلئ بها العملات الذهبية والتى اشتهر بها العرب قديماً فى طريقة تخزين ممتلكاتهم.. فى كهوف وسراديب.

عصا جعفر والمميزة برأس ثعبان "الكوبرا":

وهى رمز للشر والذى يتمثل فى جعفر ذاته وهو العنصر المحرك للصراع بالفيلم.

السجادة :

والتى كانت تعج بالزخارف الإسلامية.. وشكلها المميز والتى تشكلت فى هيئة بساط آخذه علاء الدين، من كهف العجائب، وقد قامت بدور محرك للأحداث هام وضرورى فقد لازمت علاء الدين "البطل" فى كثير من الأحداث أخرجته من الكهف، وطافت به البلدان، وأنقذته من فيضان وغليان الماء الذى أغرق الكهف..، كما أنها صاحبته فى جولته مع ياسمين فوق السحاب..، فهى دوماً ترمز لحريته.. وتحرره دوماً..

وقد وفق المخرج فى استخداماته لرمز السجادة، فالعرب والشرق عموماً يتميزون بالبراعة فى التصميم والهيئة الزخرفية لهذا المنتج.

الملابس:

وعندما ننتقل لتصميم الملابس نجد أن فى معظمها

ترجع للتصميمات الهندية وليس الإسلامية العربية ، سواء فى غطاء الرأس أوالملبس.. للسلطان وجعفر وياسمين ، وكذلك الراوى فى بداية الفيلم.

أما علاء الدين ورجال القرية.. قد تحققت معهم الرؤية العربية والفنية فى شكل الملبس إلى حد كبير..

الشخصيات :

من ناحية التصميم والشكل ترى الباحثة أن الشكل الأوروبى فى التصميم غلب على الهيئة فى مجملها وتفاصيلها.. فقد تشابهت مثلاً ملامح السلطان من شكل والد الجميلة من فيلم "الجميلة والوحش"... رغم احتفاظ الشخصية بدورها الدرامى والطابع والملمح الشعورى لها فإن السلطان فى هيئته الشكلية تعكس طبيعته والتى تميزت بالطيبة والخير.. فى الخطوط المنحنية والدائرية فى الهيئة وحتى الملامح ذاتها عكست دورها الدرامى.. ولكنها لا تمثل الشكل العربى الشرقى بأية حال رغم أن الملبس هندى وغطاء الرأس فهو ملبس يمثل "المهراجا".

كذلك جعفر فملامحه تعكس الشر الذى تمثله شخصيته فى دورها الدرامى وهذا يحققه الهيئة الحادة فى ملامح الوجه والجسم والهيئة بأكملها.. والخطوط التى تشكل هيئته فالخطوط الحادة ذات الزوايا المستقيمة فى التصميم تعكس طبيعة الشخصية ودورها الدرامى بالفيلم.. فقد نجحت الشخصية بهذه الهيئة التشكيلية فى تحقيق عنصر الشر الذى تمثله بالفيلم كأحد عنصرى الصراع بالفيلم وهذا لا خلاف عليه ولكن لا تمت هذه الهيئة للشكل العربى الشرقى بأية حال ..

المارد:

شخصية المارد بالطبع ليس مطلوب أن تنتمى إلى بيئة بعينها حيث إنها شخصية خيالية. تحقق الأمانى. وقد تم تناولها من حيث الشكل الذى يميل للمرونة فى الخطوط الدائرية.. لتتناسب مع التحولات السريعة فى الهيئة والمبالغة فى الحركة والتحوير.. وتعكس دورها الدرامى بأنه جنى خير وليس شريراً يحقق الأمانى الجميلة.. وبالتالى فشكله محبب للأطفال وقد تم تناوله فى تحقيق تقنية التحريك العالية للجودة. من مبالغات فى الشكل والحركة وبالتالى تجسيد الجو الخيالى الفانتازى شديد الإبهار والسرعة فى التحوير .. وبالمقابل يحقق دوره الدرامى.. فى تحقيق الأمانى المشروطة فهو لا يقتل وهو أول الشروط .. وثانيها لا يجعل أحد يحب أحد.. ليس من إمكانياته وقدراته العجيبة، وثالثها لا يُحْيِ أحداً من غفوة الموت. وقد لعب المارد دور رئيس وهام فى الفيلم.. قد يفوق دور البطل "علاء الدين". سواء فى التحريك أو التحوير أو الدور الدرامى نفسه.

المؤثرات :

رسم المؤثرات "النار –الماء –السحاب– الرياح". لعبت هذه المؤثرات دور فارق فى الفيلم فى تحقيق الجو الخيالى الفانتازى المطلوب وساهمت بشكل أساسى فى تحريك الأحداث والإيقاع الفيلمى المتصاعد، ونحن هنا لسنا بصدد التحليل عن القيمة الفنية العالية الجودة فى التحريك بقدر ما تقوم بالتحليل فى رصد الرؤية الفنية فى تجسيد الجو الشرقى فى التناول للقصة فمما لاشك فيه أن التحريك والتقنية الفيلمية البارعة فى رسم المؤثرات وتوقيت الحركة يعد أن من أقوى عناصر الفيلم بلاغة واحتراف.

وفى نهاية التحليل أود أن أنوه لجملة تحمل فى طياتها الكثير ...

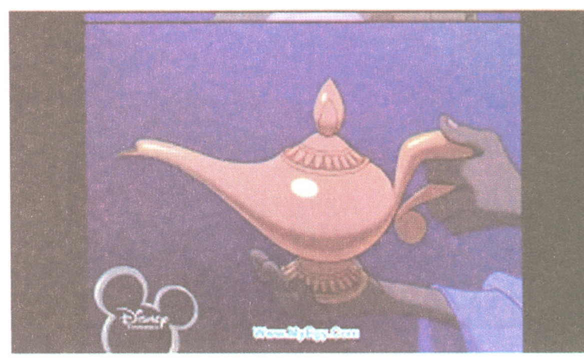
عندما أعطى علاء الدين للجنى "المارد" حريته نجد أن المارد ارتدى زى بلوتو الشخصية الأمريكية الشهيرة فى أفلام ديزنى...

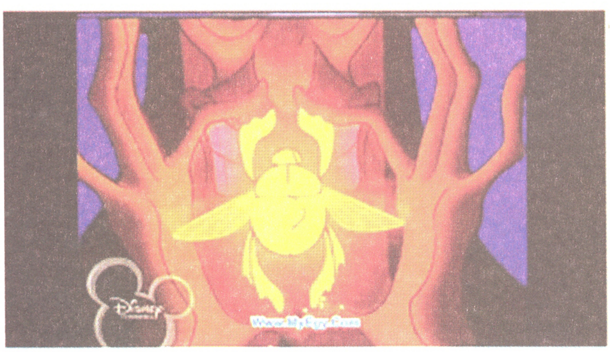
طلب علاء الدين من المارد آخر أمنياته وهى عبارة "عايز النيل نهر النيل" فهى مدلولات رمزية.. لمطامع الغرب فى الشرق العربى.. وقد تم التنويه لها فى عبارة مقتضبة ضمن مشاهد النهاية التى تعج بالإيقاع السريع والحركة الكثيفة كما لو كان معتمداً الإشارة فى طريقه غير مباشرة.. وقد تكون رمزاً للتناول فى حد ذاته من الغرب للعالم العربى بشكل خاص أو الشرقى بشكل عام من خلال قصة من قصص "ألف ليلة وليلة".. وقد تجسد أمنية من أمانى ومطامع الغرب فى الشرق الأقصى.. بكل ما يحمله من تراث يعج بالتفاصيل التى تحمل عبق الزمن.. وزخر الماضى العتيق.. بكل غموضه وتراثه...

صور من فيلم علاء الدين

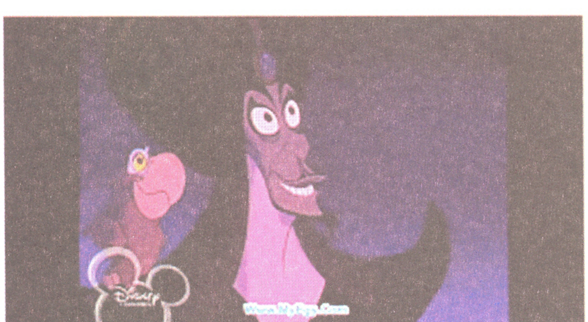




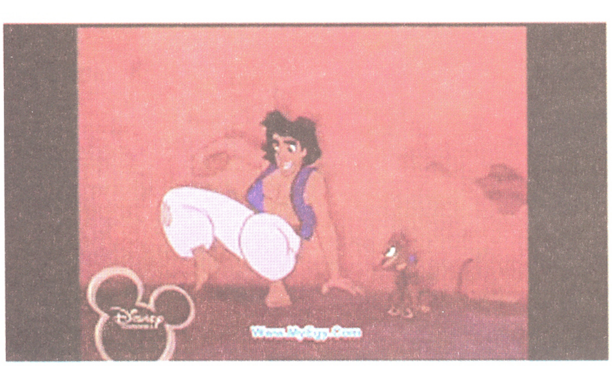






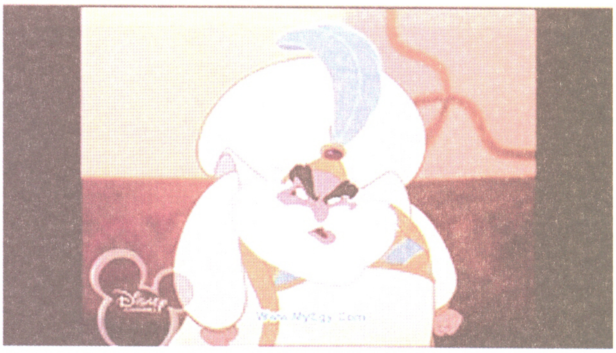




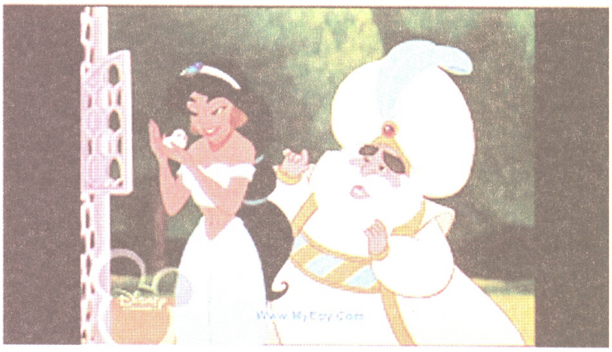



Www.MyEgy.Com


Www.MyEgy.Com

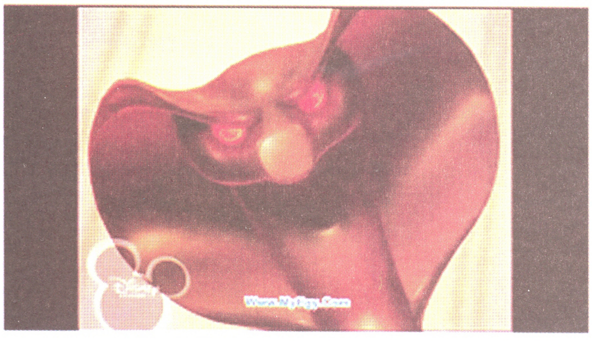



Www.MyEgy.Com


Www.MyEgy.Com


Www.MyEgy.Com


Www.MyEgy.Com


Www.MyEgy.Com

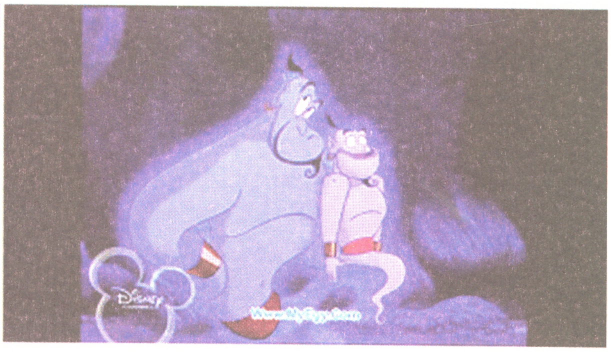




















علاء الدين "الجزء الثانى"

"عودة جعفر"

وفى الجزء الثانى من سلسلة أفلام علاء الدين.. "عودة جعفر" حيث يفتتح الفيلم بسرب أحصنة تجرى فى الصحراء ويتجهون نحو مغارة الأسرار والتى تعج بالمجوهرات حيث يوجد بها "عصابة الصحراء" بحيث يمروا تحت أعمدة شاهقة ومتهالكة منقوش عليها بعض النقوش والكتابات الفرعونية.

ويتضح هنا أن الأحداث تمر فى "مصر" وبالتالى فهو تتابع بشكل منطقى لما تم التلميح له فى الجزء الأول كما ترى الباحثة فى جملة "نهر النيل" ونرى فى هذا الجزء أن علاء الدين "البطل" والذى يقوم باقتحام المغارة محاولاً أخذ المسروقات من العصابة ويقوم بتوزيعها على أهل القرية الفقراء وفيه يستخلص معنى البطل فى إنصاف الضعيف ونصرة المظلوم ومواجهة عنصر الشر المتمثل فى شخصية "جعفر" الذى يفلت من الفانوس خارجاً منه جاراً معه سلسلة صراعات نحو مواجهة مباشرة حتى يظهر جنى علاء الدين فى مواجهة مع "جعفر" الذى تمثل فى جنى شرير.. يعبث بالأقدار حتى يتحور فى هيئته الأصلية لجعفر وبيده العصى الثعبانية.

ونلاحظ هنا أن هذا الجزء غلب عليه التمكن الشديد والاحتراف فى رسم الهيئة التشكيلية حيث إن فنانى التحريك تشبعوا من ملامح الشخصيات وبالتالى أصبحت الشخصيات فى أيديهم سهلة التشكل والحركة والتحوير والمبالغة وبالتالى أضحت أكثر تأثيراً وتعبيراً عن الدراما وأصبحت أدوارها الدرامية أكثر زحفاً فى التصاعد الإيقاعى لمستوى الأحداث..

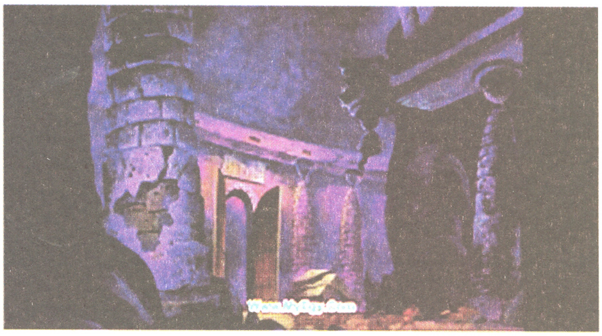
ومن هنا تحقق الجو الخيالى الفانتازى المطلوب فى الإبهار الفيلمى.. بكل أمكانات الصورة السينمائية وجمالياتها.. سواء فى اللون أو الحركة أو الإضاءة.. أو الظلال تجسيد الخلفيات المتعددة لأماكن مختلفة تدور حولها الأحداث.. بالإضافة إلى الإبهار التمثيلى للشخصيات وتشبع محركى الفيلم بالأدوار الدرامية لكل شخصية وبالتالى ظهر الإبداع الاحترافى فى إمكانيات الحركة لكل شخصية سواء بالمبالغة أو التحوير مع الاحتفاظ بطبيعة الشخصية فى هذا الجزء وأن كل شخصية أضحت متكاملة ويغدق عليها المحرك من إمكانياته الاحترافية فى الشخصية بالتشبع الكامل بكل عواطفها ليصل بها إلى ذروة التأثير الدرامى فى الأحداث..

هذا سواء فى الشخصيات الرئيسة أو الثانوية.. فكلٌ لعب دور بطولة فى الأحداث.. حتى أن الباحثة ترى أن الشخصيات الثانوية قفزت بدورها الدرامى فى هذا الجزء إلى دور بطولى.. مثل قرد علاء الدين.. وبغبغان جعفر وعصاه.. والسجادة.. وظهر الجنى الشرير لجعفر.. أو المتمثل فيه جعفر. لدور مؤثر ليتصارع فى مواجهة جنى علاء الدين الطيب.

وترى الباحثة أن هذا الجزء نجح فيه العامل الإبهارى فى الإقناع بالرسوم المتحركة وفنون التحريك وجماليات الصورة السينمائية والإيقاع لعب عاملاً هاماً فى الفيلم.. سواء الإيقاع الزمنى، أو الإيقاع الموسيقى، أو الإيقاع الدرامى ذاته بالإضافة إلى أن الشخصيات أصبحت أكثر ليونة وبالتالى أكثر نجاحاً فى دورها الدرامى فى تحريك الأحداث. أى أنه من الناحية السينمائية وتركيبه الفيلم الدرامية بدا الفيلم . .ناجحاً للغاية...

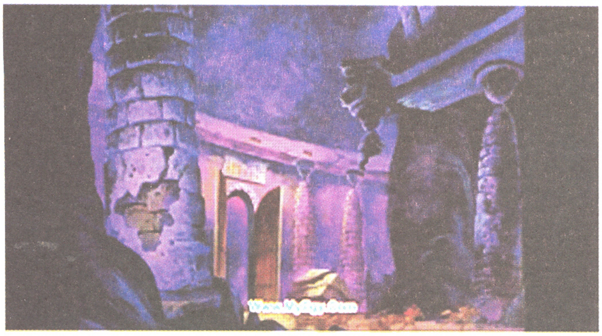
أما من الناحية التراثية وتناول القصة.. فترى الباحثة أن المخرج ألتف حول هذه اللمحة دون الخوض فيها.. بكثير من التفاصيل .. وأن التحريك واللعب بالشخصيات والمؤثرات الحركية والإبهار الفيلمى.. كان هو الفاصل الأكثر بروزاً فى الفيلم ولكن ليس معنى ذلك أن الأحداث الفيلمية لاتسير وفق الدراما وتناولات الحكاية.. بل فى إطار التكامل ولكننى أتحدث عن العناصر الأكثر بروزاً من الناحية الاحترافية فى التمكن والروعة فى التقديم فى مفردات الفيلم التقنية أى أن تناول التراث والحكى الشعبى لم يكن هو العنصر الأكثر إبهاراً وبالتالى فأن المروية ليست هى العنصر الأكثر بروزاً فى الفيلم.. بل كيفية التناول والتعبير عنها بالرسوم المتحركة هو العنصر الأكثر جودة ووضوحاً فى الفيلم.

صور من فيلم علاء الدين (الجزء الثاني) عودة جعفر











الجزء الثالث من الفيلم

"علاء الدين وملك اللصوص"

فى افتتاحية الفيلم مشاهد للإعداد لحفل زفاف علاء الدين على الأميرة.. ومظاهر الاحتفال بكل تفاصيله المبهجة ذات الأصول العربية من حيث ترتيبات ذات فخامة وزخم فى الشخصيات من سرب الأفيال المزينة بالخياميات على ظهورها وكذلك الجمال المحملة بالهدايا والتى تظهر للمشاهدين مخبأ بداخلها اللصوص مساعدى جعفر والذى يظهر ملثماً فى بداية الفيلم ناظراً من بعيد على مكان الاحتفال بالعرس... مدبراً مكيدة لعدم إتمام الزفاف..

ويبدأ .. بأن يدفع جعفر فيل من الأفيال بجرح فى خلفيته فينطلق الفيل جارياً هادماً كل ما يطأه قدمه.. ويندفع هادماً أعمدة القصر فينتشر اللصوص فى كل مكان سارقين مجوهرات عدة من مدعوين الزفاف.. ويظهر فجأة علاء الدين حاملاً فى يده عصا مزخرفة بزهرة اللوتس الفرعونية ويطارد بها ملك اللصوص والأربعين حرامى..

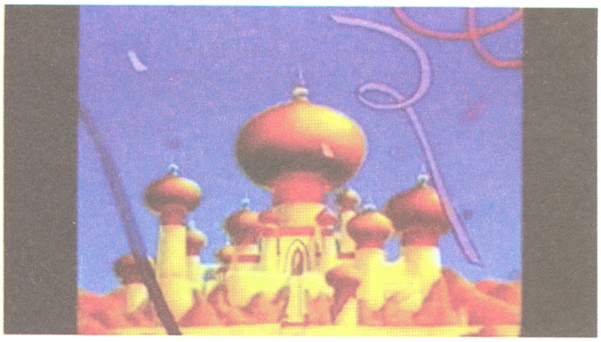
وهى أيضاً بالطبع قصة من التراث العربى .. ولكن نفذها المخرج برؤيته الخاصة فى معالجات للقصة.. وتناولات الرسوم المتحركة التى تعد أكثر إبهاراً وجمالاً ومتعة للأطفال وترى الباحثة أن هذا الجزء من الموضوع تم بتناولات بعض الرمزيات التى تخوض نحو دلالات فى تناولات الدراما مثل تناول زهرة اللوتس بعصى علاء الدين خلفيات التماثيل الفرعونية لملوك مصر وتناولات لشبح "العرافة".. وأنها لوجودها الحيوى أيضاً فى التراث الشرقى بشكل عام والمصرى بشكل خاص ومن هنا ترى الباحثة أن فيلم علاء الدين بأجزائه الثلاثة نجح فى عمل سلسلة متلاحقة من الدراما الفيليمية تمثل تناولات عميقة لمعالجات التراث الشعبى.. من وجهة نظر غربية واستلهامات عربية.

من خلال الرسوم المتحركة والتى تعد فى وجهة نظر الباحثة من أفضل التناولات الفيلمية التى تستطيع أن تتناول التراث للتعبير عنها فى السينما من إمكانيات الرسوم المتحركة الاحترافية فى التنفيذ وإمكانيات التحريك من قدرة على المبالغة والتحوير والإبهار الفيلمى فى جماليات الصورة من ألوان وخطوط وحركة ومبالغات لا نهاية لها.. ولأقصى مدى فى تأثيرات الفانتازيا وتجسيد الجو الخيالى..

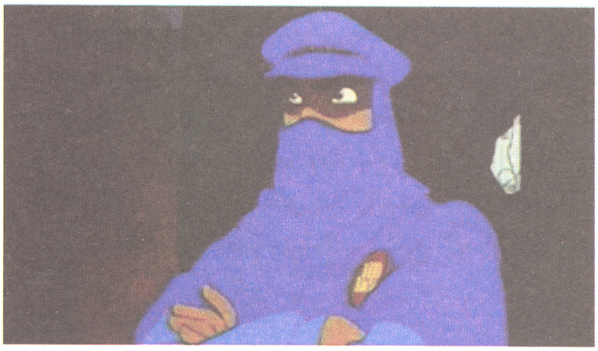
وبالتالى فإن قصص التراث تعد أفضل قاعدة مروية للتناولات والمعالجات الفيلمية.. أى أن حكايات التراث الشعبى والمليئة بجو الخيال والسحر وزخر الأحداث تعتبر من أفضل النصوص الأدبية التى تحث القائمين فى مجال الرسوم المتحركة للخوض فى هذه التناولات لأفلام التحريك..

ومن هنا تقدم الباحثة هذه الرؤية التحليلية لنموذج من نماذج هذه التناولات فى التقديم الفيلمى.. لمعالجات التراث الشعبى فى أفلام الرسوم المتحركة عساها تكون حافزاً فكرياً من خلال التحليل والتقديم والرؤية الفنية لمعالجات بعينها لتراثنا العربى الذى نحن أولى به فى التناول والبحث والدراسة والتنقيب المرئى لنصوص تراثية تعد زخراً ثميناً لكل من يتناولها.

صور من فيلم علاء الدين (الجزء الثالث) علاء الدين وملك اللصوص









التوصيات

لما كان التراث الشعبى الشفاهى والمكتوب بالغ الأهمية بما يزخر من حكايات وسير شعبية تستحق التقديم من خلال الرسوم المتحركة خاصة والإنتاج العالمى للرسوم المتحركة قد تم تناولها كما أسلفنا فى بعض الأعمال من التراث الشعبى العربى ..وهى أعمال لاقت القبول والإهتمام الكبير لدى المشاهد أو المتلقى لذا تقدم الباحثة بعض التوصيات فى هذا المجال:

١- أن يكون هناك تنسيق بين الهيئات المرتبطة بالتراث الشعبى وقطاعات الإنتاج الخاصة بأفلام التحريك وذلك من أجل تبسيط الحكايات الشعبية أو السير الشعبية وتقديمها فى هذا الإطار...

٢- أن يكون هناك فكرة عمل فيلم عربى روائى طويل يقوم بإنتاجه أو تمويله الجهات المرتبطة بفنون الأطفال فى الوطن العربى مثل المجلس الأعلى للطفولة والمركز القومى لثقافة الطفل والهيئات الموجودة بالوطن العربى.

٣- تشجيع شباب الفنانين على إنتاج أفلام تراثية قصيرة لا تتجاوز ثلاث دقائق بتكلفة محدودة وذلك للتنبيه على قيمة التراث الشعبى وأهميته كرسالة قومية.

٤- تشكيل مجلس للارتقاء بفن التحريك يضم نخبة ممثلة من أساتذة أكاديمية الفنون وأساتذة كليات الفنون الجميلة لمناقشة الأفكار والنهوض بالثقافة القومية للشعوب العربية وترجمتها إلى فن بصرى ممثل فى أفلام التحريك.

٥- تتبع ورصد الأفلام التى ينتجها الغرب الأمريكى ودول أوروبا وما تنتجه دول شرق آسيا مرتبط بالتراث الإنسانى والعربى بشكل خاص حتى يمكن الاستفادة من هذه التجارب والنظر عليها بعين النسق.

المراجع

المراجع العربية :

١- أحمد أبو زيد (٢٠٠٧). الواقع والأسطورة -الهيئة العامة لقصور الثقافة -71 -القاهرة.

٢- أحمد رشدى صالح (٢٠٠٢). -الأدب الشعبى -الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣- أمين بسيونى (١٩٩٧). "البعد الإعلامى فى الرسوم المتحركة للطفل العربى"، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الشخصية الكرتونية للطفل العربى"، الرياض، جدة.

٤- إيهاب عزيز مصطفى (١٩٩٤) "أثر التراث الشعبى فى إثراء أفلام الدمى"، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة جامعة حلوان.

٥- جلال مدبولى (١٩٧٩). الاجتماع الثقافي، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر.

٦- جيمس فريزر (١٩٩٨). الفولكلور فى العهد القديم (الجزء الثاني)، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مكتبة الدراسات الشعبية، ٢٣ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير

٧- جورج أزيك أدوم(١٩٧٩) ، لدغة الثعبان فى الحكايات الخيالية، رسالة اليونسكو بالعدد ٢١٢.

٨- رضا الطيار (١٩٨٦). السينما والصغار دار ثقافة الأطفال- بغداد العراق- سلسلة دارسات تصدر عن قسم البحوث والنشر فى دار ثقافة الأطفال.

٩- سعيد المسيرى (١٩٨٣). "الإفادة من التراث والفنون الشعبية فى رسوم كتب الأطفال" بحث مقدم إلى الحلقة الدراسية الإقليمية لعام ٨٣ (كتب الأطفال فى الدول العربية والنامية) الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٠- سينما الأطفال (١٩٧٩). أحمد فؤاد درويش -الهيئة المصرية العامة للكتاب - عدد (١) للثقافة السينمائية .

١١- عبد التواب يوسف (١٩٩٢). "الطفل العربى والأب الشعبى" الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

١٢- عبد الحميد حواس (٢٠٠٠). "أوراق عن العلاقة بين السينما والمأثور الثقافى" الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ١١.

١٣- عبد الحميد يونس (١٩٦١)(د). الحكاية الشعبية "المكتبة الثقافية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٤- عبد الحميد يونس (١٩٨٥). الحكاية الخرافية- المكتبة الثقافية —مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٥- عبد العزيز الجندى (٢٠٠١). كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، دكتوراه.

١٦- عبد العليم زكى (١٩٨٢).علاقة الشخصية والحدث بالمكان "رسالة ماجستير- المعهد العالى للسينما- غير منشورة.

١٧- على الحديدى فى أدب (١٩٩٦). الأطفال مكتبة الأنجلو - القاهرة.

١٨- فاروق خورشيد (١٩٩٤). من كتاب أدب السيرة الشعبية —الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان ، الطبعة الأولى.

١٩- فلا ديمير بروب (١٩٨٩). موروفولوجيا الحكايا الخرافية "ترجمة أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نهر، النادى الأدبى بجدة ٥٦، ط١.

٢٠- قاسم عبد قاسم (١٩٩٧). بين التاريخ والفولكلور.

٢١- كتاب موروفولوجيا الحكاية الشعبية -ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر أحمد عبد الرحيم نصر -المملكة العربية السعودية -الرئاسة العامة لرعاية الشباب -النادى الأدبى الثقافى بجدة مطابع دار البلاد -جدة فلاديمير جروب.

٢٢- كتاب الحكاية الخرافية. ترجمة / د. نبيلة إبراهيم مراجعة د. عز الدين إسماعيل، سلسلة الألف كتاب - القاهرة.

٢٣- المأثور الشعبى والطفل (١٩٩٨). المجلس الأعلى للثقافة -المركز القومى للثقافة الطفل - مصطفى جاد مراجعة صفوت كمال.

٢٤- مجدى عبد الرحمن (٢٠٠٣). فيلم الرسوم المتحركة المقدم للطفل المصرى فى ظل النظام العالمى الجديد - وزارة الثقافة -مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر لسينما الأطفال بين إصدارات المهرجان .

٢٥- محمد جبريل(٢٠٠٠). البطل فى الوجدان الشعبى، مكتبة الدراسات الشعبية، ٥٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٢٦- محمد جمال الدين (١٩٨٦). مشكلات تثقيف الطفل المصرى، سيروميكى فقط بعد مائة سنة، جريدة الشعب، ١٩ نوفمبر.

٢٧- مصطفى أحمد عيد (١٩٧٩). التراث الشعبى وأثره فى التكوين الفنى للطفل" بحث مقدم من خلال دورة المهتمين بالطفولة التى أقيمت فى الفترة من أكتوبر ١٩٧٩ إلى يناير ١٩٧٩ – الهيئة العامة للاستعلامات -القاهرة.

٢٨- نادية حسن سالم (١٩٨١). الشخصية القومية المصرية من واقع تحليل مضمون الأمثال الشعبية، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١، العدد ٣، سبتمبر

٢٩- هانى إبراهيم جابر (١٩٩٧). الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل. - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣٠- هانى جاسر (١٩٨٦). المأثور الشعبى والإدراك الإبداعى عند الطفل المصرى، مجلة الفن المعاصر، المجلد الأول، العدد



الأول، أكاديمية الفنون، القاهرة.

٣١- يورى سكوكولوف (١٩٢٦). "المشاكل المعاصرة فى دراسة الفلكلور" مجلة الفولكلور الفنى، عدد ١.

٣٢- يورى سوكولوف (٢٠٠٠). "الفولكلور قضاياه وتاريخه" ترجمة حلمى شعراوى، عبد الحميد حواس، هيئة قصور الثقافة، الدراسات الشعبية ٥١، ط ٢.

٣٣- يوريس نيكتين (١٩٧٨). الطفل يمكن أن يتعلم منذ نعومة أظافره، رسالة اليونسكو، العدد ٢٠٤.

المراجع الأجنبية:

34- Halas, J. & Mass Vell, R. (1959). The technique of film Animation, Focal press, London and New York.

35- Lawson, J.H. (1936). Theory and Technique of play writing and screen writing.

36- Raul di Silva (1979). The world of Animation, Estman Kodak company.

37- Thomas, B. (1977).The Walt Disney Biography, New English Library, Times.

38- Walt Disney's (1978). Giant Book of Fairy Tales, Walt Disney Prdouctions, Purnall, Berkshire House, London.

مواقع الانترنت

38 - Encyclapedia of American Folklore by Lindas. Watts. http://Books. gooogle.com.PA110

40- http://en.wikipedia.org/wiki/one-thousand-and-one-nights.

41- http://merocat.ahlamontade.net/t906-topic.

42- http://movies.toptenreviews.com/reviews/a/alasddin-1992-15385/aladdin-1992-awards-htm.

43- http://movies. toptenreviews.com/reviews/mr15385-rank-4-reveiws.htm.

44- http://www

45- .toptenreveiws.com/scripts/eframe/url.htm?u=http%3A%2F%2F

46- www.moviefreak.com%2fdvd%2Fa%2Faladdin_se.htm

الهوامش

١- هانى جابر، المأثور الشعبى والإدراك الإبداعى عند الطفل المصرى، مجلة الفن المعاصر، المجلد الأول، العدد الأول، أكاديمية الفنون، القاهرة، خريف ١٩٨٦، ص ص ٩٢-٩٧، ص ٩٦. وأيضاً نادية حسن سالم، الشخصية القومية المصرية من واقع تحليل مضمون الأمثال الشعبية، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١، العدد ٣، سبتمبر ١٩٨١، ص ص ٦٩-٨٤ وكذلك محمد جمال الدين، مشكلات تثقيف الطفل المصرى، سيروميكى فقط بعد مائة سنة، جريدة الشعب، ١٩ نوفمبر ١٩٨٦.

٢- د. قاسم عبد قاسم، بين التاريخ والفولكلور، يناير ١٩٩٧، ص ١٢٩ وكذلك محمد جبريل، البطل فى الوجدان الشعبى، مكتبة الدراسات الشعبية، ٥٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠٠، ص ٨٥.

٣- الحكاية الخرافية. ترجمة د/ نبيلة إبراهيم –مراجعة د.عز الدين إسماعيل سلسلة الألف كتاب –القاهرة. ص ٧٥.

٤- الحكاية الخرافية- مرجع سابق ص ٦٥.

٥- من رسالة دكتوراه إيهاب عزيز مصطفى- "أثر التراث الشعبى فى إثراء أفلام الدمى" –كلية الفنون الجميلة بالقاهرة جامعة حلوان ١٩٩٤.

٦- مصطفى أحمد عيد –التراث الشعبى وأثره فى التكوين الفنى للطفل" بحث مقدم من خلال دورة المهتمين بالطفولة التى أقيمت فى الفترة من أكتوبر ١٩٧٩ إلى يناير ١٩٧٩- الهيئة العامة للاستعلامات –القاهرة ١٩٧٩.

٧- د. على الحديدى فى أدب الأطفال مكتبة الأنجلو –القاهرة ١٩٩٦، ص ٢٢٥.

٨- عبد التواب يوسف –الطفل العربى والأدب الشعبى، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٢، القاهرة، ص ٢٨.

٩- د. على الحديدى، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

١٠- عبد التواب يوسف، مرجع سابق، ص ١١.

١١- عبد التواب يوسف، نفس المرجع، ص ٤٦.

١٢- الواقع والأسطورة –أحمد أبو زيد- الهيئة العامة لقصور الثقافة -71 –القاهرة –أكتوبر، ٢٠٠٧، ص ٨١.

١٣- المرج السابق، ص ٨٢.

١٤- يوريس نيكتين، الطفل يمكن أن يتعلم منذ نعومة أظافره، رسالة اليونسكو، العدد ٢٠٤، يوليو ١٩٧٨، ص ص ٢٨.

١٥- سعيد المسيرى، "الإفادة من التراث والفنون الشعبية فى رسوم كتب الأطفال" بحث مقدم إلى الحلقة الدراسية الإقليمية لعام ٨٣ (كتب الأطفال فى الدول العربية والنامية) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٣، ص ٤٧٦.

16- Raul di Silva, The world of Animation, Estman Kodak company, 1979, p. 112.

١٧- أمين بسيونى "البعد الإعلامى فى الرسوم المتحركة للطفل العربى، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الشخصية الكرتونية للطفل العربى"، الرياض، جدة، ١٩٩٧.

١٨- مجدى عبد الرحمن، مرجع سابق، ١٧.

١٩- جورج أزيك أدوم، لدغة الثعبان فى الحكايات الخيالية، رسالة اليونسكو بالعدد ٢١٢، ١٠ مارس ١٩٧٩، ص ص ١٣-١٦، ص ١٤.

٢٠- عبد التواب يوسف "الطفل العربى والأب الشعبى" الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٤٥.

٢١- عبد التواب يوسف –مرجع سابق، ص ٤٣.

٢٢- د. جلال مدبولى، الاجتماع الثقافي، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٩، ص ٣٣ ومابعدها.

23- Halas, J. & Mass vell, R., The technique of film Animation, Focal press, London and New York, 1959, pp. 147f.

٢٤- دكتوراه. عبد العزيز الجندى- كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، عام ٢٠٠١، ص ٣٤.

٢٥- الحكاية الخرافية- المكتبة الثقافية –د. عبد الحميد يونس –مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985 –، ص ٦١.

٢٦- جيمس فريزر، الفولكلور فى العهد القديم (الجزء الثاني)، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مكتبة الدراسات الشعبية، ٢٣ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير ١٩٩٨، ص ص ٢٦١ ومابعدها و ٢٧٥ ومابعدها.

27- http://en.wikipedia.org/wiki/one-thousand-and-one-nights

28- Encyclapedia of American Folklore by Lindas. Watts.http://Books.gooogle.com.PA110

29- http://merocat.ahlamontade.net/t906-topic.

٣٠- عبد الحميد يونس (د): الحكاية الشعبية "المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦١، ص ١٢، ١٩.

٣١- عبد العليم زكى- علاقة الشخصية والحدث بالمكان "رسالة ماجستير- المعهد العالى للسينما- غير منشورة، ١٩٨٢، ص ٢.

٣٢- عبد الحميد حواس "أوراق عن العلاقة بين السينما والمأثور الثقافى" الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ١١، ٢٠٠٠م، ص ٦.

٣٣- يورى سكوكولوف: "المشاكل المعاصرة فى دراسة الفلكلور" مجلة الفولكلور الفنى، عدد ١، ١٩٢٦، ص ١٨.

٣٤- يورى سوكولوف، "الفولكلور قضاياه وتاريخه" ترجمة حلمى شعراوى، عبد الحميد حواس، هيئة قصور الثقافة، الدراسات الشعبية ٥١، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ٢٦.

٣٥- فلا ديمير بروب: موروفولوجيا الحكايا الخرافية "ترجمة أو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نهر، النادى الأدبى بجدة ٥٦، ط١، ١٩٨٩، ص ٥٦.

36- Lawson, J.H., Theory and Technique of play writing and screen writing, 1936, p.381.

٣٧- الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل. د. هانى إبراهيم جابر- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٤٩.

٣٨- المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١.

٣٩- من كتاب أدب السيرة الشعبية –فاروق خورشيد –الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان 1994 –، الطبعة الأولى، ص ٤.

٤٠- المرجع السابق ، ص ٣٠.

٤١- أحمد رشدى صالح –الأدب الشعبى –الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٢٥.

٤٢- المرجع السابق، ص ٢٦.

٤٣- من كتاب موروفولوجيا الحكاية الشعبية –ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر أحمد عبد الرحيم نصر –المملكة العربية السعودية –الرئاسة العامة لرعاية الشباب –النادى الأدبى الثقافى بجدة مطابع دار البلاد –جدة فلاديمير جروب. ص ٥٣.

٤٤- الطفل العربى والفن الشعبى –عبد التواب يوسف –الدار المصرية اللبنانية –الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١٠٣.

٤٥- الطفل العربى والفن الشعبى –عبد التواب يوسف –الدار المصرية اللبنانية والطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٩٥.

٤٦- المأثور الشعبى والطفل –المجلس الأعلى للثقافة –المركز القومى للثقافة الطفل ١٩٩٨- مصطفى جاد مراجعة صفوت كمال، ص ٧.

٤٧- سينما الأطفال –أحمد فؤاد درويش –الهيئة المصرية العامة للكتاب -1979 –عدد (١) للثقافة السينمائية ص ٥٢.

٤٨- سينما الأطفال –أحمد فؤاد درويش –الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٥٤.

٤٩- المرجع السابق، ص ٥٥.

٥٠- السينما والصغار –رضا الطيار –دار ثقافة الأطفال –

بغداد العراق- سلسلة دارسات تصدر عن قسم البحوث والنشر فى دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٦، ص. ٦٥

٥١- المأثور الشعبى والطفل –المجلس الأعلى للثقافة –المركز القومى للثقافة الطفل ١٩٩٨- مصطفى جاد مراجعة صفوت كمال، ص. ٧

52- Walt Disney's Giant Book of Fairy Tales, Walt Disney Prdouctions, Purnall, Berkshire House, London, 1978, pp. 71F.

وأيضاً كذلك

- Seiberth, J., Op.cit 1984, pp. 105f.

- Thomas, B., The Walt Disney Biography, New English Library, Times, 1977, pp. 100F.

٥٣- المرجع السابق، ص. ٨

٥٤- مجدى عبد الرحمن –فيلم الرسوم المتحركة المقدم للطفل المصرى فى ظل النظام العالمى الجديد - وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر لسينما الأطفال بين إصدارات المهرجان ، ٢٠٠٣، ص. ١٩

55- http://en.wikipedia.org/wiki/one-thousand-and-one-nights.

56- http://movies.toptenreviews.com/reviews/a/alasddin-1992-15385/aladdin-1992-awards-htm.

57- http://movies.toptenreviews.com/reviews/mr15385-rank-4-reveiws.htm.

58- http://www.toptenreveiws.com/scripts/eframe/url.htm?u=http%3A%2F%2F

59- www.moviefreak.com%2fdvd%2Fa%2Faladdin_se.htm.

(*1) جمع سيرة –وتعنى ترجمة حياة إنسان أو أكثر وقد يكتبها صاحبها فتصبح ذاتية وقد يكتبها مؤرخ أو أديب فى شكل قصص أو روائى.

(*2) أحد أعضاء هيئة التدريس فى اللغة العربية فى كلية فورت وليم.

(*3) الإلياذة والأوديسا من المؤلفات اليونانية الكلاسيكية ألفها هوميروس ظلت فترة غير مصحوبة بالرسم وظهرت أول مصحوبة بالرسم فى فلورنسا ثم تلاها نسخة لندن التى صاحبتها أعمال محفورة بالنحاس ونسخة هولندا التى ظهرت فيها أعمال بيرنارد بيكارت Bernard Picart المحفورة على المعدن ومن أشهر الذين نفذوا أعمال الإلياذة الأوديسا هو الإنجليزى جون فلاكسمان John Flaxman والتى ظهرت بعد ذلك محفورة على الخشب بواسطة وليم بليك.

(*4) وليم بليك كان يقوم بالرسم والتأليف والطباعة والتلوين ثم جمع كتاب الإلياذة والأوديسا بنفسه وبمساعدة زوجته التى علمها أسلوبه.

(*5) جورج كرويكشانك ولد فى انجلترا عام ١٧٩٤ وبدأ حياته العملية كمساعد لأبيه الرسام عام ١٨٠٤ فعاونه فى حفر رسومه وقام بعدد من الرسوم البسيطة للأغنيات والكتب الصغيرة. وأصبح رساما كاريكاتيريا ساخراً من كل ماحوله وكان يلاقى كثير من الترحيب من دور النشر دون حذف أى من رسوم.

(*6)اريتشارد دويل تخصص فى رسم روايات تشارلز ديكنز ورسم الأساطير والقصص الخيالية مثل قصة ملك النهر الذهبى وكان يهتم برسم طابع الحياة المحلى.. وكان يوقع باسم ديكى منذ بدايته فى مجلة punch وهو إنجليزى الأصل.

(*7) جون تانيل عام ١٨٥٠ أنجليزى الأصل عمل في صحيفة punch بعد أن تركها "دويل" وأنتج معظم رسومه مع الرسام جون ليتش John Leech وهو الرسام الحقيقى حيث انطلق بعد رسم الشخصية "آليس" التى صنعت له الشهرة والمكانة وميلاد هذه الشخصية الحقيقى فى أول أبريل عام ١٨٦٤ ورسم كذلك قصة عبر المرآة لنفس المؤلف لويس كارول وكانت أكبر مثال على توحد المؤلف والرسام.

(*8) رودلف تويفير (١٧٩٩-١٨٤٦م) من الرواد الأوئل فى رسم القصص المصورة وهو سويسرى الأصل، وله أعمال حول قصص الحب وقصص علمية خيالية وامتازت شخصياته بعنصر الحركة والخيال.

(*9) أولت كولت Olt coult أمريكى الأصلى وعمل فى مجلة عالم نيويورك New York world المصورة ١٨٩٥ وقدم رسوم قصصية مليئة بالرسوم عن نيويورك وكانت شخصيته الرئيسة فيها صبى ملون بلون أصفر مميز وعرفت باسم الفتى الأصفر the yellow rid وهى من القصص الرائدة فى أمريكا.

(*10) مما يتصدى له الباحثون بالدراسة، تلك البقايا المترسبة relics من الإيمان السحيقة والتى تستمر موجودة فى الممارسات والمعتقدات والفنون الشعبية وربما كانت تلك البقايا المترسبة ماثلة فى ذهن تونر –أول من صاغ مصطلح فولكلور- عندما تحدث عن اشتقاق كلمة سكسونية طيبة فى مقابل مصطلح الأثريا الشعبية Iv-vulgaris، Antigquitas – المؤلف

(*11) أمريكى من أصل لبنانى –أستاذ فى مادة الإعلام الجماهيري فى جامعة جنوب إلينوى.

التشكيل مدخلاً لتصنيف الألعاب الشعبية دراسة في الثقافة المادية

ارتبط اللعب تاريخياً بالنمو المعرفي للإنسان وبتواصل تلك المعرفة، حيث ترتكز الألعاب علي الموروث القديم للشعوب ومراحل تطورها، وهي تعتمد علي ذاكرة التواصل المعرفي التي تحتاج إلي المرونة في تجديد الممارسات المرتبطة باللعبة.

وتعكس الألعاب كل أشكال الحياة في مجتمعاتها، كما تعكس المفاهيم المرتبطة بالقيم وعلاقة الفرد بالآخر وبمجتمعه، وعلاقة المجتمع بالطبيعة، وعلاقته بالموروث؛ وبذلك تُعد الألعاب مرآة لكل مَوَّاطن الحياة.

إن الألعاب بقايا لأساليب قديمة، كانت موجودة في مناحي عديدة من الحياة اليومية، ولكنها أخذت في التواري حتى أصبحت رواسبها تمارس من خلال الألعاب.

إيمان مهران | مصر

فالألعاب الشعبية بنت ثقافتها، وهي حراك حقيقي في المكان والزمان، وهناك ألعاب تنتشر بسهولة وتمارس علي نطاق واسع، لأنها سهلة الممارسة وأدواتها متوفرة ، وهناك ألعاباً أخرى يصعب إنتشارها لإرتباطها الجديد بالمجتمع المحلي .

وتُعد مصر القديمة، وبلاد الهند، والصين من أقدم مواطن الألعاب الشعبية في العالم التي إنتشرت منها أساليب عديدة فى اللعب.

والألعاب الشعبية تعكس التاريخ الثقافي للمجتمع، لتصبح رواسب لحضارة الأرض التي يقف عليها اللاعب.

وترتبط الألعاب بفنون الأداء وبفنون التشكيل اليدوي، كما تُعد مدخلاً للتعريف بملامح الموروث الشفاهي لدي المجتمعات؛ ولذلك نجد الألعاب الشعبية تحتوي علي عناصر الأداء الحركي الجسدي ، ويرافقها الإبداع الصوتي المرتبط بنص شعري مؤدَّي، كما تحتاج إلي أدوات يعدها اللاعب حسب اللعبة التي تمارس.

وهناك العديد من الدراسات المرتبطة بالألعاب الشعبية في مجال الفنون والتربية، فقد كان هناك دراسات في كليات التربية الفنية والرياضية والموسيقية، و أهمها علي الإطلاق دراسة بكلية التربية الفنية وكانت بإشراف الرائد التشكيلي سعد الخادم .



البحث :

١- عدم إستناد التصنيفات السابقة لدراسة الألعاب الشعبية على الجسد وتشكيلاته وإبداعاته الجمالية.

٢- الحاجة إلى رؤية الألعاب الشعبية بمنهج أكثر إرتباطاً بالكل وليس الجزء.

أهداف البحث:

١- إعادة الرؤية للتصنيفات السابقة التى وضعت لدراسة الألعاب الشعبية.

٢- ربط الألعاب الشعبية ودراستها بفنون الجسد.

٣- ربط الألعاب بالإبداع التشكيلي ونظرياته .

أهمية البحث:

١- ندرة الأبحاث التشكيلية في فنون النشاط اللعبي (الحركي) المعتمدة على الجسد كأداة للتشكيل.

٢- إهتمام أغلب الدراسات اللعبية في التصنيف بجانب على حساب آخر، لذا كان هناك أهمية في طرح نظريات أكثر كلية في تحليل الألعاب .

تعريف الألعاب الشعبية

عرفت دراسات الألعاب الشعبية ضمن دراسات الألعاب الرياضية. إلا أن دراسات الألعاب ليست ضمن المجال الرياضي فقط، بل هي في الأساس تنتمي للموروث الإنساني المرتبط بمجالات عديدة مرتبطة بالجسد وأداءه وطقوسه وثقافته المحيطة. فالجسد هو المؤثر الرئيسي في الألعاب، وبالتالي تتبع الألعاب المجال البيولوجي، والطب النفسي، وعلم الاجتماع، والفنون التشكيلية، والعلوم التربوية، والدراسات الشعبية، والأدب بفنونه، وهي تحتاج إلي كل يسهم في الاستفادة من إمكانات الجسد الحسية سواء الممثل المسرحي أو السينمائي أو فنون السيمائية أو غيرها من الفنون التى يلعب فيها الجسد عنصراً رئيسياً.

نبدأ بالتعريف اللغوي للألعاب، ففي اللغة العربية يقال: (لعب) الصبي : جعله يلعب، (تلاعب): لعب، (الألعبان): الكثير اللعب، (اللعبة): كل ما يلعب به مثل الشطرنج والفرد والدمية ونحوها يلعب بها.

ويقال رجل لعبة : يُلعب به، ونوبة اللعب : يقال لمن اللعبة ؟ وفرغ من لعبته (ج) لفت، اللعاب: الذي حرفته اللعب كالحاوي والقراد، اللعوب: الكثير اللعب، الملعب : موضع اللعب.(١)

أما تعريف الألعاب الشعبية المرتبط بعلماء التربية البدنية وعلماء الفنون والاجتماع، فهناك العديد من التعريفات منها:

تعريف "علي حسين قنديل" "أن الألعاب والمهارات الشعبية تراث رياضي له تاريخه القومي، ويحث علي جمعه وتسجيله وتجديده من أجل الحفاظ عليه من الضياع، وأن ألعابنا الشعبية ذات المهارات العظيمة تدل علي شخصيتنا الاعتبارية، وعلي مقدار حيويتنا وطموحنا قديمًا وحديثًا، كما تهدف إلي التدريب والاستعداد والحركة والغلبة سواء كان ذلك في التفكير أو العمل، وتسعي إلي تهذيب غرائز الإنسان في الغناء، ومعرفة طبائع البشر، وكذا الترويح عن النفس وتخفيف متاعب الحياة وشواغلها. وأخيراً فهي من فيض حيويتنا لأننا ننفر دائمًا من الكسل والخمول، ونميل بروحنا وطبعنا إلي زيادة الحيوية في جميع مراحل العمر" (٢).

أما "خليفة أحمد"(٣)فيرى أن الألعاب هي تلك التي أبدعها الشعب وحافظ عليها عن طريق تعلمها وتداولها من جيل إلي جيل (٤).

أما "أحمد رشدي صالح "فيعرف الألعاب بأنها (كل لعبة يمارسها العامة تلقائيًا منذ المهد إلي اللحد يتوارثونها جيلاً بعد جيل، يغيرون منها أو يحرفون، يستوي في ممارستها جنس النساء وجنس الرجال منذ الطفولة) (٥).

ويعرفها "كمال الدين حسين "بأنها (ألعاب بسيطة – تلقائية –تلقائية في أدائها وتنظيمها، ولا تحتاج إلي ملاعب أو معدات، فهي تؤدي داخل الحجرات وفي الساحات، وكل ما تحتاجه هي الرغبة في اللعب وبعض المعدات البسيطة بالبيئة، فإن لم يكن جسم الطفل هو الأداة، فهي أجزاء من النبات.. جريد شجرة أو قطعة خشب أو ثمرة من الثمار) (٦).

وحسب التقسيم الذي اقترحه "محمد الجوهري" تتدرج الألعاب

الشعبية تحت قسم الفنون الشعبية والثقافة المادية وهو القسم الرابع من تقسيمات الفولكلور، ولا تتفق الكاتبة مع هذا التقسيم فهو تقسيم يخضع للمدخل الاجتماعي.

وتري الكاتبة أن الألعاب تخضع للقسمين المادي واللامادي في الدراسات التراثية، ولكنها في الأساس تتبع القسم المادي لتبعية الجسد بكل إبداعاته لهذا الجانب، كما تتبع الجانب اللامادي بما تحتويه من نصوص أدبية ومحتوي فكري يعبر عن نماذج حياتية من البيئة.

و هنا نعرف الألعاب بأنها تلك الفنون الابتكارية المبنية علي المشاركة والتي تفرز فكراً أو حركة أو أداءاً، والتي لا ترتبط بمكان ولا هيئة تنظيمية، ولكنها تركن علي قواعد وشروط سهلة غير معقدة تُسهل التعامل معها وتسمح بانتشارها الجغرافي السريع، وهي لا تضع شروطاً لممارستها في النوع أو الجنس أو السن، لذا تمثل الألعاب متنفساً اجتماعيا يسمح بالمشاركة الاجتماعية. وهي في تنوعها تتفق في النشأة الفطرية الأولى للإنسان نظراً لارتباطها بالطبيعة الحسية وبالنمو الجسدي والعقلي للإنسان.

وهي إرث تقليدي يتسم بالمرونة، يحمل ملامح الإبداع كونه يعتمد في تكوينه علي الأصالة والتجديد علي حد سواء.وليس اللاعب فقط صاحب تلك الإبداعات، بل إن كل المحيط البيئي يأخذ ويضيف للعبة فهو إبداع جمعي مرتبط ببيئته.فالألعاب إرث جمعي أسطوري تراكمي يحمل ما تبقى من عهود قديمة كان الجسد والتشكيل الرمزي أساس في التواصل الإنساني.(٧)

الألعاب والبيئة الطبيعة

الألعاب بنت الطبيعة، وهي جزء من التناغم معها، سواء إحساس الطفل أو الكبير المؤدي للعبة، فهي حراك إيجابي مع الكائنات التي تحيط بالإنسان. إن البيئة تسهم في تدريب اللاعب علي المرونة والحركة واللعب، وهي توفر له العديد من المعطيات الثقافية التي تسمح له بالتعامل مع المحيطين، كما تلعب المساحات والمتاح من خامات وأصدقاء دوراً في تحديد نمط الألعاب التي قد يلعبها اللاعب.

وتتنوع البيئات بما ينعكس علي ملامح الحياة اليومية حيث يوجد :

- البيئة الزراعية: تتميز تلك البيئة بتوفر الطمية السوداء، والتي يمكن تشكيلها وحرقها، وهنا في الريف، وهو ما يربط بالزراعة والنباتات والنظم الزراعية التي منحت الفلاح علماً غزيراً في فنون الزراعة من عصور قديمة... ويرتبط الطفل هنا بالمنتجات النباتية أو المخلفات التي تتميز كالسيقان الجافة والتي يمكن إعادة استخدامها، كما أن هناك ألعاباً ترتبط بالمواسم الزراعية الحصاد والفيضان.

- البيئة الساحلية: وتعطي تلك البيئة الطفل الحرية والإحساس بالفراغ، وهو هنا يحس جسمه ضمن مفردات المكان.. كما تعطي له خامة الرمل، والملح، والكائنات البحرية والأصداف وغيرها. وهي بيئة مدت سكانها بالهواء والمياه والرمال وبذلك نجد تشكيلات الرمال من أشهر الألعاب التي يصنعها الأطفال، ألعاب الكرة.

- البيئة الصحراوية: وهي في ذلك تتميز بالساحات والاعتماد علي الأحجار والتفكير والتأمل وأشهرها الألعاب المعتمدة علي النخيل والأحجار وغيرها من خامات البيئة الصحراوية.(٨)

المؤثرات المختلفة في الألعاب الشعبية

هناك عوامل تؤثر علي شكل الألعاب الشعبية:

- المكان: وهو البعد الجغرافي المؤثر في الطقس ويشكل التجمع البشري ومستوي تطوره،و الخامات البيئية.

- الزمان: وهو هنا يرتبط بالتطور الحضاري للمجتمع والمرحلة التي يعيشها المجتمع ومجموع الحريات المرتبطة بالحقبة التاريخية التي تمارس فيها اللعبة.

- الظروف الاقتصادية: حيث يؤثر علي اقتناء الألعاب.

- المفاهيم المجتمعية والعادات الموروثة.

- الخلفية الثقافية: وعلي أساسها يبني معارفه التي يتواصل بها إدراكه لمجتمعه وانتمائه له.



- المعتقدات الدينية: وتؤثر مباشرة علي حدود وحريات الطفل والرموز واستخدامها، وهي هنا تمثل بداية علاقته بالمحيطين وتفاعله معهم.
- البعد الحضاري والموروث من خبرات اللاعب الفردية.
- توفر الساحات والفضاء المتاح للاعب.
- التجارة والعلاقات التبادلية بين الشعوب
- التفاعلات البشرية ومدي توسع علاقات المجتمع ذاته، فهناك مجتمعات منفتحة وأخري منغلقة.
- قدرات الفنان الشعبي في تشكيلاته للأدوات والألعاب .
- توفر الخامات البيئية.

الفئات التي تمارس اللعب

يحتاج الانسان السوى لممارسة الألعاب في أي من مراحله العمرية، وتنقسم المراحل التي يمر بها إلي :

١- مرحلة الطفولة.

٢- مرحلة الشباب.

٣- مرحلة النضج.

٤- مرحلة الشيخوخة.

٥- مرحلة الكهولة.

لكل مرحلة ألعابها المرتبطة بها وذلك حسب :

- النوع
- الفئة العمرية
- المستوي الاجتماعي
- الخلفية الثقافية

ملاح الألعاب الشعبية

- السهولة المرتبطة بالموروث التقليدي .
- عدم وجود تعقيد في الممارسة .
- سهولة في تطوير وإعادة في تشكيل اللعبة .
- رمزية ترتبط بالمفاهيم الموجودة في المجتمع الموجودة في اللعبة.

- وتتنوع مصادر الثراء الموروث في الألعاب الشعبية ويأتي ذلك نتيجة عدة عوامل هي:
- تنوع الجغرافيا من بيئة ساحلية وزراعية وصحراوية.
- تنوع مصادر الإبداع الشعبي
- تنوع المنتج التراثي المرتبط بتفاصيل تمس العصور المختلفة.

تقسيم اللعب

يعتمد تقسيم اللعب على عدد الأفراد لتصبح ممارسة اللعبة كالتالي :

١- ألعاب فردية.

٢- ألعاب زوجية.

٣- ألعاب جماعية.

توصيف اللعبة

١- الفئة العمرية.

٢- وقت اللعب .

٣- عدد اللاعبيين.

٤- الحيز المكاني التي تؤدى فيه اللعبة.

٥- وصف قانون اللعبة والتحكيم فيها .

الألعاب والرموز

الرمز في لسان العرب هو تصويت خفي باللسان، ويكون عن طريق تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين(٩).

وتري الكاتبة أنه هنا يقصد الرمز الصوتي فقط. بينما يُعَرِّف معجم (متن اللغة) الرمز بأنه (رَمَزَ يَرْمُزُ رَمْزاً أي أشار، وأومأ بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان. (١٠)

وهنا في هذا التعريف يرمز للإشارة الحركية التي تتم بتحريك أجزاء الوجه للتنبيه ولفت النظر علي شيء بعينه.

بينما نجد في " معجم المحيط" أنه يقال (يرمز الكثير من الشعراء بالمطر إلي الخير والعطاء). (١١)

وفي القرآن الكريم ذكر الرمز بسم الله الرحمن الرحيم

(قال رب اجعل لي آيةً قال آيتُكَ ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربكَ كثيراً وسبح بالعشي والإبكارِ) صدق الله العظيم. (١٢) ، إن الرمز هو شيء يعبر عما لا يمكن التعبير عنه إلا به.(١٣)

وهنا يقصد أن ماهية الرمز في إدراك وقوف شيئا ما بدلاً عن شيء آخر، أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس بالمجرد، باعتبار الرمز له وجود (حقيقي) مشخص إلا أنه يرمز إلي فكرة أو معني محدد، فالحمامة ترمز للسلام، والصليب للمسيحية، كذلك قد تستخدم بعض الحركات، بينما رفع قبضة اليد للتهدئة. (١٤)

وقد كان "لأندريه جبر" رأيا في الرمز، حيث يذكر أن الحقائق تبقي خلف الأشكال الرمزية.(١٥)

إن الرمز ارتبط بالفن ونقاؤه حيث عَرَّف بعضهم الرمزية بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صحيحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلي ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة. (١٦)

يري محسن عطية أن الرمز لغة إيحاء اصطُلِح علي استخدامها لوجود رابطة أو قرينة معنوية بين الدلالة والمدلول.(١٧)

وأن الرمزية خصصت في الأصل لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسة، وذلك بأن تترك هذه الحقائق ظاهرة جلية لأولئك الذين عرفوا قراءتها، وما إن تتجسد هذه الحقائق في رموز حتي تصبح قابلة للانتقال حسب إمكانيات الذهن ولهذا استُخدمت الرموز في الحضارات القديمة، ولا تزال مستخدمة حتي الآن. (١٨)

و هنا نرى أن هناك تنوعاً في الرموز بما تحمله من أسرار ومعان، فهكذا الرموز التشكيلية المرئية سواء المسطحة أو الملموسة، والرموز الشفهية والحركية سواء بالإشارة باستخدام الأعضاء أو بالجسد كله أو للدلالة عن علاقة ما، حيث يصبح له شكل ذو مدلول لعنصر ما، أو لرمز بشئ يعكس شيئاً آخر.

إن الرمز يختلف استخدامه من مكان لآخر، ومن وقت لآخر كما أن معناه يتبدل بتبدل المستخدمين له، فالمجتمع يضع مسحته علي الرمز، ويظهر ذلك جلياً في الملابس والأشكال والحلي والعلامات وإشارات الأيدي والأصوات وغيرها. ويمكن تصنيف الرموز إلي رموز تتعلق بالموضوع السياسي والاجتماعي والديني، ورموز تتعلق بالأشكال وما وراء الشكل من فلسفة ومعني دال عليه ورموز تتعلق بالحواس وقدرتها علي تمثيل الرمز والتعبير عنه.

فمنذ أن استطاع الإنسان أن يسجل تجاربه التشكيلية في الكهوف وعلي الصخور وقد بدأت الرمزية تظهر مواكبة التجارب حياته التي تدرجت لتصنع الحضارات المختلفة المتبلورة في صرح الفنون التشكيلية، وفي الرموز المختلفة.

سيمانية الألعاب الشعبية

إن الألعاب لا تمثل حركة (مجردة) بل حركة (مركبة)، وعلينا قراءة تلك العلامات التي قد تسجل تاريخ احتلال أو تاريخ احتفالية أو تعبر عن نقد لاذع وغيرها.

اللعبة هي خروج للمعني وتنفيس بشكل مواز للجدية ولكنه في إطار أكثر تبسيطاً و أكثر تعبيراً، ولكنه يمنح الاستمرارية فقد خرج من المعقول الحادث الدرامي إلي اللامعقول التهكمي الكوميدي.

وقد يكون لكل حركة بالأصابع أو بكف اليد أو بالقدم معني مرتبط بعقيدة قديمة أو بطقس وثني من العهود الدنيا.. وعلينا التوقف والربط بين الثقافات، فتلك الألعاب هي (رواسب في جسد البشرية المنهك من طول اليقظة).

دلالات الألعاب الرمزية

إن للألعاب تشكيلات متعددة تحتوي علي مضمون ولها فلسفة ورمزية تعكس جزءاً حقيقياً ضمتها اللعبة، فاللعبة في محيط يحمل رموزه ومعتقداته التي تبني علي أساسها المفاهيم والقيم وبالتالي اللعبة انعكاس مباشر تمثيلي وأدائي لتلك المفاهيم.وقد تكون الحركات المؤدىً في الألعاب ذات دلالات اجتماعية، جنسية، حسية، عقائدية.فالألعاب بنت ثقافتها ولكنها أيضاً ابنة هذا الجسد المعبر.

الموروث المادي للألعاب الشعبية

تمثل البيئة كل المحيط الذي يعيش فيه الإنسان. يتأثر به ويؤثر فيه. وبالنظر إلي مفهوم البيئة يتضح لنا أن الإنسان يعيش في ثلاثة محيطات متداخلة ومتشابكة في حالة تفاعل



مستمر، وهذه المحيطات هي: المحيط الحيوي والمحيط الاجتماعي والمحيط الحضاري.(١٩)

كما يؤكد د. السيد علي أن هناك بيئتين الأولي هي البيئة الطبيعية والثانية هي البيئة الحضارية حيث إن :

الأولي (البيئة الطبيعية) وهي كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر حية وغير حية لا دخل للإنسان في وجودها... وإذا حدث أي تغير فيها يختل النظام.

أما الثانية (البيئة الحضارية) وهي البيئة المشيدة، وتشمل جانبين أساسين: المادي الملموس و اللا مادي كالقيم والتقاليد والعادات والأفكار. (٢٠)

هنا نجد أن المادي الملموس التابع للبيئة الحضارية أمد الألعاب بعناصر رئيسية تعتمد عليها الألعاب لها خصائصها، وهذه العناصر أهمها الجسد كمؤدي رئيسي للعبة ، والدُّمي بأشكالها المختلفة و ألعاب التشكيل المرتبطة بفنونه من الرسم بخاماته، والحفر بخاماته، والنحت بخاماته، وتوليف الخامات وبقايا المواد المصنعة، والتصميمات الورقية المسطحة والمجسمة وغيرها.

تصنيف الألعاب الشعبية

عند دراسة الألعاب الشعبية كان الاعتماد علي تصنيفات ترتكز علي تتبع مراحل اللعبة وشكل التحكيم ، وما تنتهي إليه والهدف من اللعبة.. هل هو ذهني (فكري)؟ أو جسدي (حركي)؟ أو تخيلي ؟

وبذا صنفت الألعاب عامة علي أسس منها القدرة الذهنية، و الفئة العمرية ، والفئة العمرية ، وعدد اللاعبين، وغيرها.. وسنذكر فيما يلي التصنيفات السابقة ..والتصنيف المقترح في هذا البحث .

أولاً: التصنيفات السابقة

تختلف التقسيمات العلمية التي علي أساسها يتم دراسة الألعاب الشعبية، وسنذكر مختصر لهذه التقسيمات المرتبة ترتيباً زمنياً بتوالي ظهورها ، وذلك كالتالي :

تصنيف محمد عادل خطاب(٢١) حيث قسم الألعاب حسب:

١- شكل اللعب (ألعاب فكرية، ألعاب حركية).

٢- نوع الألعاب (ألعاب تنافسية، ألعاب مرح).

٣- التركيب (ألعاب بسيطة، ألعاب معقدة).

٤- الفئات العمرية (ألعاب الأطفال، ألعاب النشء (البنات، الذكور)، ألعاب الكبار).

٥- الأعداد المتنافسة (ألعاب فردية، ألعاب زوجية، ألعاب جماعية).

تصنيف أحمد الصباحي عوض الله خليل(٢٢) وقد قسمه حسب:

١- ألعاب وقوانين أدائها

٢- ألعاب الموالد

تصنيف حسن عبد العزيز ومحمد حامد الأفندي(٢٣) حيث قسم الألعاب لأربعة أقسام هي:

١- القسم الأول : ألعاب اجتماعية، وألعاب منافسات وألعاب تبادل الادوات.

٢- القسم الثاني :ألعاب ترفيهية ، وعقلية وألعاب الحيلة.

٣- القسم الثالث:ألعاب حركية ومسابقة التتابع.

٤- القسم الرابع : ألعاب كشفية وإرشادية ، ومهارات حياة المعسكر ،ألعاب الفرق والطلائع.

تصنيف محمد عمران(٢٤) حيث قسم الألعاب لأربعة أقسام هي :

- ألعاب عامة
- ألعاب الكرة
- ألعاب القرعة
- ألعاب المناسبات

تصنيف وهيب محمد لبيب حيث قسمه إلى(٢٥):

١- ألعاباً تهدف إلي تنشئة الأطفال علي التفكير والتوقع وحسن التصرف وتنمية الحواس.

٢- ألعاباً تهدف إلي تنشئة الأطفال علي التأقلم مع البيئة وحيواناتها والوسائل المستحدثة للنقل.

٣- ألعاباً تهدف إلي تنشئة الأطفال علي اكتساب اللياقة البدنية وتنمية روح الجماعة والسباق والمبادرة.

٤- ألعاباً تهدف إلي تنشئة الأطفال علي أداء الأدوار والترابط الاجتماعي والانتماء.

٥- ألعاباً تهدف إلي تنشئة الأطفال علي تنمية القدرة علي المهارات اليدوية والإبداع.

تصنيف محمد أحمد عبد الله إبراهيم(٢٦) حيث قسمه إلى:

- أولاً: الألعاب الهادئة (غير الحركية)

- ثانيًا: الألعاب الحركية: وتنقسم لثلاثة أقسام :

١- الألعاب الصغيرة: هي ألعاب منظمة تنظيمًا بسيطًا سهلة في أدائها، ولا تحتاج إلي مهارات حركية كبيرة عند تنفيذها، ولا توجد لها قوانين ثابتة أو تنظيمات محددة.

٢- الألعاب التمهيدية: مرحلة متقدمة للألعاب الصغيرة حيث يتم فيها تطبيق المهارات الحركية المكتسبة من الألعاب الصغيرة بصورها البسيطة إلي مهارات حركية تعد اللاعب لألعاب الفرق، مثل لعبة كرة السلة والكرة الطائرة وكرة اليد وكرة القدم وغيرها من الألعاب...

٣- الألعاب الكبيرة: وهي ألعاب الفرق وتلك الأنشطة الحركية التي تمارس باستخدام (الكرة) كأداة للعب والتي تتميز بالطابع التنافسي الذي يرتبط بارتفاع مستوي الأداء... وتمارس علي هيئة منافسات جماعية "ألعاب فرق" ألعاب زوجية، ألعاب فردية وذلك طبقًا لقواعد وقوانين دولية أو عالمية يتحدد بمقتضاها زمن اللعب وعدد اللاعبين ومساحة الملعب، وأدوات اللعب، وطريقة اللعب وقواعده...

تصنيف فاطمة يوسف قليني(٢٧) حيث قسمت الألعاب إلى :

- ألعاب تلقائية
- اللعب بالأدوار
- الألعاب التركيبية
- الألعاب الفنية
- الألعاب الرياصسة والترويحية
- الألعاب الثقافية
- الألعاب الإلكترونية

تصنيف إيمان مهران :(٢٨) والذى إعتمد علي تصنيف الألعاب كالتالي:

١- الألعاب الشفاهية:وهي الذهنية التي تعتمد علي القدرات العقلية ،و لا تعتمد على الحركة.

٢- الألعاب المادية وهي:

- الألعاب الحركية : الألعاب الأدائية وترتبط أحياناً بالغناء أو رقص أو أداء تمثيلي أوغيرها.

- الألعاب المجسمة : من الدمي المختلفة الأشكال والتشكيلات الورقية أو بالخامات المتاحة.

ثانياً : التصنيف المقترح على أساس التشكيل

يعتمد التصنيف المقترح هنا على أساس نظرية الجشتالت التي ترى الجزء من خلال الكل ،وهذه النظرية كالتالي.

نظرية الجشتالت

- ظهرت هذه النظرية في بدايات القرن العشرين في ألمانيا على يد عالم النفس الألماني ماكس فريتهايمر.

- و الجشتالت هي كلمة ألمانية تعني الكل أو الشكل أو الهيئة أو النمط المنظم الذي يتعالى على مجموع الأجزاء، فالجشتالت هو بمثابة كل مترابط الأجزاء على نحو منظم ومتسق. ويمتاز هذا الترابط بالديناميكية بحيث أن كل جزء فيه له دوره الخاص ومكانته ووظيفته التي يفرضها عليه هذا الكل وتنطلق من مبدأ أن الكل أكثر من مجموع العناصر المكونة له. فهي تفترض أن الكائن الحي يضيف شيئاً من عنده إلى تلك الخبرة بحيث لا يعمل الكل على توحيد العناصر الحسية لتلك الخبرة فحسب، بل يتضمن أيضاً عنصر التنظيم وهو الشيء الذي يضيفه الكائن الحي إلى هذه العناصر.

أما المفاهيم الرئيسة في نظرية الجشتالت فهي :

أ- التركيب أو البنية

ب- قوانين التنظيم الإدراكي.

ج- الذاكرة ونظرية الأثر. (٢٩)

التشكيل مدخلاً لتصنيف الألعاب الشعبية

سنطرح هنا التشكيل مدخلاً لتصنيف الألعاب



الشعبية، والتشكيل هو كل شيء يؤخذ من الواقع ويصاغ بمنهج مختلف، حيث يعاد تشكيله. والفن التشكيلي هو إبداع مقترن بالتجديد، وهو فن يعتمد على المادة التي يمكن أن تخضع للتشكيل، ورسالته بصرية في الأساس تتمثل في أدواته وتقنياته ووسائطه المختلفة ، لتصل إلى تحقق الهدف منها سواء الهدف التعبيري الجمالي للوصول للمتعة الحسية والوجدانية أو الهدف الوظيفي لتحقيق الجانب النفعي المنتظر منه .

وكون الفنون تعتمد على الحواس خاصة البصر فهي تعتمد على الشكل الذي من خلاله تتجسد هيئة العمل الفني في صورته النهائية. وسنحاول هنا إعادة رؤية الألعاب من مدخل ومفهوم التشكيل.

أولاً :التشكيل بالجسد في الألعاب

الجسد مرتبط بالألعاب فهو أداته الرئيسية في التعبير ولكنه بالإتساق مع القدرات الذهنية، وتوافق تلك القدرات بعضها البعض يصيغ حالة من التوافق التي يبني عليها قدرات الجسد الإبداعية.

إن الألعاب ابنة الجسد شكلياً، وإفرازه الذي جعله يحيا متناغماً مع الكون المحيط به، لتظل الألعاب مرتبطة بالجسد وقدراته في التحكم وسط مؤثرات تحيط به وتستثيره للتعبير الحركي.

الجسد وحدة تشكيلية

إن التعامل مع الجسد من منطق إنه مفردة تشكيلية لها تفاصيل تتكامل ، وهي في حد ذاتها ضمن تكوين كوني شديد التعقيد يعطي له مساحة من الحركة والتناغم مع الوسط المحيط به، فالجسد في الأساس كتلة نحتية.إن الجسد من منظور التشكيل متعة الجمال، ومتعة الاستمتاع بالطبيعة والتواصل الإنساني.

الرمز والتشكيل الجسدي

إن التشكيل الجسدي المرتبط بإمكانات الجسد وانثناءاته وقدراته التشكيلية يخضع لرؤيا صاحبة، وهي هنا خاضعة لرؤية منظومة المجتمع القيمية التي تعطيه الحرية في مرحلة عمرية مبكرة مما يوسع من الرموز المرتبطة به.

والرمز لصيق بالتشكيل الجسدي الحر المرن المبني علي القدرات الإبداعية التي توحي بالمزيد من الإضافات الخلاَّقة. إن البشر يحملون معهم علم الإشارة والحركات واللغة السيمائية آلاف الرموز في هذا العلم، وكل يوم يخلق فيه الجديد المرتبط بالمحيط الثقافي البشري، ليظل للجسد السابق في الرؤيا الرمزية للإنسان المرتبط بقدرات ذهنية خلاقة تفعل الجسد وتجعله قوة خارقة لقدراته الجسدية المحدودة.

لذا يعد اللعب مرآة للتشكيل المعتمد على الجسد كوحدة تشكيلية ، كجزء من الطبيعة المتحركة، والتى تعتمد على الحركة في التعبير والتى تتسق مع الحركة الكلية للأشياء.

ثانياً: التشكيل الحركي في الفراغ

نقصد بالفراغ المحيط المادي..والنفسي..الممتد والمؤثر في سيكولوجية الفرد وعلاقة الفرد بمحيطه الخارجي.

أما الحركة فهي (٣٠) قوة مكانية تتم فى الفراغ والهدف منها تأسيس اقل كمية من الجهد الضرورى بين الجسم المتحرك وجسم اخر- او تكون هى المجهود العضلى الواقع فى الزمان والمكان مثال: ينطبق على الخط المستقيم المباشر واكثر المسارات بساطة و مباشرة.

ولهذا يجب أن يكون هناك نقاط لها (إتجاه) أي أن هناك إثارة بصرية (شكل) أو (وظيفة). هذا الإنجذاب يحدث أولا نتيجة الإختراق البصري ثم يحدث بعدها إختراق جسدي.وتتحدد طبيعة الحركة حسب ترتيبنا للفراغات التى ينشا عنها ممرات ، وهناك الحركة الدائرية ،والحركة فى اتجاه مغلق .أماالتشكيل الخطى فى الفراغ :هو تتابع مجموعة من الاشكال النمطية فى اتجاه معين.وهذه الاشكال يمكن ان تكون متصلة او منفصله لحيز فراغ ثابت و تتابع عبر الخط المرابط لهذه الوحده.

- والحركة فى الفراغ الداخلى نوعين هما: لتحقيق غرض معين ،وحركة حرة ليس لها هدف.
- و الاختراق الجسدي للفراغ هوالمشي في الفراغ بالجسد اى الاختراق للفراغ.
- أما الاختراق البصري للفراغ فهو أن أختراق الفراغ بالبعد.(٣١)

وهنا نقصد بالتشكيل الحركى بالفراغ فكره التنظيم الحركي المعتمد على إختراق الفراغ بالجسد بطريقة تحقق هدف اللعبة وتجعل اللاعب الذى يلعب ضمن مجموع متحرك في حالة من الديناميكية تدفع اللعبة لتحقيق أطر ما فى الفراغ الجمالي .

إن التشكيل فى الفراغ هنا يقع تحت طاولة ظروف عديدة تخضع لنوع اللعبة والفئة العمرية للاعب ولقوانين اللعبة وعدد اللاعبين وتنظيم اللعبة ذاتها.ليصبح التشكيل الحركى للفراغ هو التنظيم الجمالى لحركة الجسد فى الفراغ اللعبى ، خاضعاً بذلك الجسد لقانون التشكيل وهنا الفراغ هو المساحة التي يتحرك فيها الجسد كمفردة تخضع لتصميم بعينه به نسبة من العفوية ونسبة أخرى من التنظيم.

ثالثاً :تشكيل الألعاب من الخامة البينية المتاحة

نقسم خامات الألعاب كالتالي :

١- ألعاب معدنية :

- الكازور
- علب الصفيح الفارغة
- أوانى الطهي

٢- ألعاب بلاستيكية :

- البالون
- الأكواب بلاستيكية وأدوات الطعام والشراب

٣- ألعاب من القماش:

- بواقى الاقمشة
- بواقى الخيوط

٤- ألعاب من الورق

٥- ألعاب من الفرو

نماذج الألعاب

- معمارية

- حيوانات:

- حيوانات المزرعة
- حيوانات المنزل
- حيوانات الغابة

- نباتية :

- النخيل
- سيقان النباتات

- الأحجار :

- الحجر الجيري
- الزلط
- حجر التلك
- وسائل مواصلات

التقنيات الفنية المستخدمة:

- الرسم

١- الرسم علي الورق
٢- الرسم علي الجدران
٣- الرسم علي الأشياء
٤- الرسم علي الأرض (بالطابشير)

- التصوير

١- التلوين علي الورق
٢- التلوين علي الجدران
٣- التلوين علي الأشياء
٤- التلوين علي الأرض (بالطابشير)

- الحفر

١- الحفر علي الجدران
٢- الحفر علي الأشياء
٣- الحفر علي النباتات
٤- الحفر علي الحجر

- النحت

١- الطين الأسواني
٢- الطفلة الجبلية
٣- حجرالتلك
٤- الحجر الجيري
٥- الصلصال الملون
٦- العجائن الورقية
٧- الرمل
٨- نشارة الخشب



النتائج

جاءت نتائج البحث كالتالي:

١- تتنوع مصادر الثراء للألعاب الشعبية نتيجة عوامل متعددة.

٢- أن الألعاب ترتبط بالرموز التي تحمل العديد من الدلالات المرتبطة بمفاهيم بعينها.

٣- أن التشكيل مدخلاً لتصنيف الألعاب الحركية وإعاده الرؤية لها إعتماداً على أن الجسد يخضع لقوانين التشكيل الحركي في الفراغ اللعبي .

٤- أن تشكيل الألعاب الشعبية من الخامة البيئية المتاحة يعد تشكيلاً جمالياً بالاساس ويخضع الألعاب والدمى والمجسمات لقوانين الفنون التشكيلية.

الخلاصة

تعكس الألعاب الشعبية كل أشكال الحياة في مجتمعاتها، كما تعكس المفاهيم المرتبطة بالقيم وعلاقة الفرد بالآخر وبمجتمعه و بموروثه . وهناك العديد من الدراسات المرتبطة بالألعاب الشعبية في مجال الفنون والتربية ،إلا أن التصنيفات الموضوعة بهدف دراستها أقل تعرضاً للألعاب كفن مرتبط بالجسد وإبداعاته الجمالية ، كما أن الألعاب تحتاج إلى رؤية أكثر إرتباطاً بالكل وليس الجزء. إن هناك عوامل مؤثرة علي شكل الألعاب الشعبية وملامحها.كما تتعدد مصادر الثراء في الموروث اللعبي.

لقد كانت دراسة الألعاب الشعبية تعتمد علي تصنيفات ترتكز علي تتبع مراحل اللعبة وشكل التحكيم ، وما تنتهي إليه والهدف من اللعبة.. وبذا صنفت الألعاب عامة علي أسس عديدة منها القدرة الذهنية، و الفئة العمرية، وعدد اللاعبين، وغيرها. وقد تم التعرض للتصنيفات المتعارف عليها، كما اقترح تصنيف جديد على أساس فن التشكيل ، حيث يعتمد على نظرية الجشتالت التي ترى الجزء من خلال الكل ، وهذه النظرية تؤكد على ترابط الأجزاء وإتساقها. ويمتاز هذا الترابط بالديناميكية بحيث أن لكل جزء فيه دور ووظيفة يفرضها عليه هذا الكل وتنطلق من مبدأ أن الكل أكثر من مجموع العناصر المكونة له. ليكون التشكيل مدخلاً للتصنيف. وقد تم طرح مدخل التشكيل بالجسد في الألعاب، والتشكيل الحركي في الفراغ ، والتشكيل للألعاب من الخامات البيئية المتاحة.كما تم عرض النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الهوامش

١- المحيط، معجم اللغة العربية، المجلد الثاني، لسان العرب، متن اللغة.

٢- أحمد الصباحي عوض الله خليل، المهارات والألعاب الشعبية، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص ٣.

٣- خليفة أحمد محمد، ألعاب الصبية والأطفال في السودان، مدينة الخرطوم، وزارة الثقافة والإعلام، ، ١٩٧٦م.

٤- خليفة أحمد محمد، مرجع سبق ذكره، ١٩٧٣.

٥- أحمد رشدى صالح، الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٤، أغسطس سنة ١٩٨٨م، ص ٧٤.

٦- كمال الدين حسين، ألعاب الأطفال الغنائية، دار الفكر العربي، القاهرة١٩٩١م، ص ٤٠.

٧- إيمان مهران ،الالعاب الشعبية والهوية الكونية، مكتبة الأنجلو المصرية،٢٠١٢ .

٨- إيمان مهران ،الالعاب الشعبية والهوية الكونية، مرجع سبق ذكره .

٩- لسان العرب، ص ٢٥٦.

١٠- متن اللغة، ٦٤٧.

١١- المحيط، معجم اللغة العربية، المجلد الثاني، ص ٦٣١.

١٢- القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٤١.

١٣- فيليب سبر نج، الرمزية في لغة الأديان الحياة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٤١.

١٤- فيليب سبرنج، مرجع سبق ذكره، ١٩٩٢، ص ٥.

١٥- فيليب سيرنج، مرجع سبق ذكره، ١٩٩٢، ٤٩٩.

١٦- جبر إبراهيم جبر، الأسطورة والرمز مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشر دراسة لخمسة عشر ناقدا، بغداد ١٩٧٣، ص٦.

١٧- محسن عطية، الفن وعالم الرمز، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٥٨.

١٨- محسن عطية، مرجع سبق ذكره، ١٩٩٣، ص ٤٨.

١٩- السيد علي السيد شهده، البيئة وأهم مشكلاتها، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.

٢٠- السيد علي السيد شهده، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.

٢١- محمد عادل خطاب، مرجع سبق ذكره، ١٩٦٤.

٢٢- أحمد الصباحي عوض الله خليل ،المهارات والالعاب الشعبية"فرعونية ، حضرية ،ريفية"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة.

٢٣- حسام محسب ، الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية، مجلة الفن المعاصر ، وزارة الثقافة، ٢٠١١، عن: حسن علي عبد العزيز ومحمد حامد الأفندي ، ٥٠٠ لعبة عالم الكتب،

الطبعة الثانية القاهرة، ١٩٦٧ .

٢٤- محمد عمران ألعاب الأطفال وأغانيهم في مصر،دار الفتى العربي مكتبة التراث، ١٩٨٣.

٢٥- وهيب محمد لبيب، الألعاب الشعبية ودورها في تنشئة الطفل في المرحلة السنية من (٦- ١٢) سنة ــ دراسة ميدانية لبعض قري محافظة الشرقية، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٦- محمد أحمد عبد الله إبراهيم، مدخل في الألعاب الصغيرة، الزقازيق، المتحدون للطباعة، ٢٠٠٥.

٢٧- حسام محسب ، الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية، مجلة الفن المعاصر ، وزارة الثقافة، ٢٠١١، عن: فاطمة يوسف قليني ، المخاطر الأعلامية والثقافية والألعاب المستحدثة غلى الطفل المصري، دراسة منشورة في الاعلام والمجتمع، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية ، ١٩٩٨.

٢٨- إيمان مهران ،الالعاب الشعبية والهوية الكونية، مرجع سبق ذكره .

٢٩- عماد الزغول.نظريات التعلم،دار الشروق. الأردن . ٢٠٠٣م.

٣٠ -www.adoaa.com/medhat%20metwally.docx

-٣١www.adoaa.com/medhat%20metwally.docx

المراجع

١- أحمد الصباحي عوض الله خليل، المهارات والألعاب الشعبية، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

٢- القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٤١.

٣- المحيط، معجم اللغة العربية، المجلد الثاني.

٤- إيمان مهران، الالعاب الشعبية والهوية الكونية، مكتبة الأنجلو المصرية،٢٠١٢ .

٥- جبر إبراهيم جبر، الأسطورة والرمز مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشر دراسة لخمسة عشر ناقدا، بغداد ١٩٧٣.

٦- حسام محسب ، الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية، مجلة الفن المعاصر، وزارة الثقافة، ٢٠١١.

٧- خليفة أحمد محمد، ألعاب الصبية والأطفال في السودان، الخرطوم، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٦م.

٨- السيد علي شهده، البيئة وأهم مشكلاتها، القاهرة، ٢٠٠٩.

٩- عماد الزغول. نظريات التعلم. دار الشروق. عمان، الأردن. ٢٠٠٣م.

١٠ - فيليب سبرنج، الرمزية في لغة الأديان الحياة، دمشق، ١٩٩٢.

١١- كمال الدين حسين، ألعاب الأطفال الغنائية، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٩١م.

١٢- لسان العرب، متن اللغة.

١٣- محسن عطية، الفن وعالم الرمز، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣.

١٤- محمد أحمد عبد الله إبراهيم، مدخل في الألعاب الصغيرة، الزقازيق، المتحدون للطباعة، ٢٠٠٥.

١٥- محمد الجوهري ، رشدي صالح والفلكلور المصري ، الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك، جامعة القاهرة، مركز البحوث والدراسات الإجتماعية ، ٢٠٠٣.

١٦- محمد عادل خطاب، الألعاب الريفية (الشعبية)، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤.

١٧- محمد عمران ،ألعاب الأطفال وأغانيهم في مصر،دار الفتى العربي مكتبة التراث، ١٩٨٣.

١٨- وهيب محمد لبيب، الألعاب الشعبية ودورها في تنشئة الطفل في المرحلة السنية من (٦- ١٢) سنة ــ دراسة ميدانية لبعض قري محافظة الشرقية، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٨م.

www.adoaa.com/medhat%20 metwally.docx

دراسات بينية

المونتاج فى نص مسرحية
الأم شجاعة وأولادها لمؤلفها برتولد بريشت

يعود المونتاج بوصفه موضوعاً حياتياً إلى طبيعة الحياة نفسها ، فالمونتاج جنينياً يعتبر فكراً محمولاً من خلال مفهوم المونتاج بين حياة وحياة وقد تجلى ذلك في رسومات (الواسطي) التي يظهر في واحدة من منمنماته وجود جنين وامـرأة عارية في وضع الولادة. ويتأكـد موضوع المونتاج في اللوحات المرسومة التي تضم منظر ومنظر آخر بداخله ، وكأنه بذلك يشكل لقطة متداخلة تضم مكانين في زمن واحد . ويلاحظ أن الفكر الإنساني لـم يتوقف عن طرح قضية داخل قضية، وإن التركيب المونتاجي لهذه الافكار يأتي بوضوح تارة وأخرى مضموراً. إن الحاجة لفهم طبيعة التفكير المونتاجي سواء في الحياة أو الفنون ، يساعد على تفهم طبيعة الأدب المسرحي الذي يدخل المونتاج في صميم تكوينه. وحسب ما قالـه غوته : إننا لن نرى في الطبيعة أي شيء منعزل، وإنما كل شيء مرتبط بشيء آخر أمامه والى جانبه وتحته وفوقه) (١).

منصور نعمان نجم | العراق

إن النص المسرحي وعبر حقب التاريخ ارتبط بالمونتاج بوصف النص شكلاً من أشكال التعبير عن الحياة و يأخذ منها بطريقة انتقائية من خلال خيال المؤلف الخصب وخزين تجربته الغنية وبذلك يُعيد إنتاج الحياة ويزج معرفته في جوهر النص وذلك يعني دخول مساحة جديدة قد تكون غير مرئية سابقا.

إن الصور والأفكار الملتقطة من الحياة تتطلب مهارات تقنية كبيرة تقع في صلب عملية مونتاجية في عقل المؤلف والمتعلقة في كيفية ربط (الموتيفات) والحوار والأحداث الذي يعطيها معنى وعليه فأن المونتاج فى الحالة هذه يعتبر مذابا في عناصر النص المسرحي ويشكل قواماً أساسياً يستند النص عليه عن طريق الربط بين الأفكار والحركة والصوت واللون والانفعالات لخلق عالم مترابط متماسك، يشكل ترسانة الشكل الفني، وفي ضوئه ينشئ المؤلف عالماً متخيلاً إلا أنه عالم مركب مونتاجيا.

وكلما كانت حذاقة المؤلف ومهارته ودرابته الفنية والجمالية عالية، يغيب المونتاج ويختفي لدرجة عدم الإحساس بوجوده على الرغم من فاعليته النشطة .إن المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواء ما تنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليء ، عاج

بالحركة والانفعال، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعله، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً . لهذا فأن المونتاج يدخل طرفاً في التعبير عن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث والحوار والأفكار والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة والأفكار التصميمية أو المتغيرة أو المقترحة . ويرى تودوروف (إن الأساس ليس الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم إنما الكيفية التي يوردها السارد لتلك الاحداث).(٢)

إن المونتاج هنا يأخذ موقف السارد. بوصف المونتاج يقص حكاية .(٣) باعتبار السارد يعطي الشكل للخطاب، فالمونتاجية تتجلى في النص المسرحي وتؤسسه وتعمقه وتكشف عن خباياه .

وفضلاً عن ذلك تزيد من عملية التواصل بين الأبطال والتجاذب بين الصور المسرحية لتلك الاحداث إن المونتاج يمثل منظوراً متفرداً لرؤية المؤلف وفي كيفية إدارة دفة الأفكار الفلسفية مونتاجياً بكلمة أدق إنه يمثل درجة من العمق متغلغلة في النص وإن اكتشاف صيغها المختلفة تعبير دقيق عن منظور المؤلف الكوني لعالمه المتخيل ووعيه في استنطاق المتغير من الثوابت والمتحفز من الراكد ، والمتحرك من الراسخ .

وعليه فأن المونتاج يُعد اكتشافاً للعالم الذي نحياه، والذي يحيله المؤلف إلى عالم متخيل فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيف يقوله . وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون فحسب، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي فالعلاقة المتفاعلة بماذا وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف. وبهذا الصدد يقول أزنشتاين) عن المونتاج في أدب بوشكين:(إن بوشكين، توصل بمساعدة تفصيلين أو ثلاثة تتلاءم مع لقطتين أو ثلاث ، إلى إبلاغنا فكرة هي ما وصلت إليه تلك التفاصيل المتعارفة).(٤)

وفي ضوء ما تقدم فأن المونتاج داخل النص يشكل قيمة فنية وجمالية تعكس قدراً كبيراً في طبيعة المتغيرات في الحياة في كيفيات مختلفة في شكلها الفني وعلى وفق ما تقدم فأن المونتاج يشكل حجر الزاوية في النص المسرحي وعلى الرغم من ذلك فأن الموضوع لم يزل غامضاً في حركة المونتاج واشتغال صيغه داخل بنية النص المسرحي . لهذا تم حصر الموضوع بصيغة سؤال وعلى النحو الآتي:

كيف يكون المونتاج في نص مسرحية - الأم شجاعة وأولادها ؟ تتجلى أهمية البحث بوصفه يتطرق إلى بنية النص المسرحي من زاوية مونتاجية ويُعد ذلك اكتشاف النص من زاوية بنى مجاورة لم يسبق تناولها ، لهذا يعتبر البحث إضافة معرفية . ويفيد البحث : مؤلفو النصوص المسرحية، والمخرجون والنقاد ودارسوا فن المسرح .

ويهدف البحث للكشف عن : صيغ المونتاج المتبعة وتداخلها في تركيب بنية مسرحية الأم شجاعة وأولادها.

الزمان : ١٩٣٠ - زمن كتابة النص

المكان : ألمانيا

والمونتاج Montage كلمة فرنسية الأصل، واصطلاحاً كان لصيقاً بالسينما. وفيزيائياً يعرف بأنه (ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع الأخرى، إن اللقطات ترتبط ببعضها البعض لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة)(٥).

وفي تعريف آخر للمونتاج يقول: (ترتيب لقطات فيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن)(٦). ومعنى ذلك إن قيمة الفيلم تعتمد على حد كبير على قيمة المونتاج. وهذا الأمر يشير إليه تعريف آخر يقول فيه إن:(المونتاج الذي يقودنا إلى حيث لم نكن نفكر مطلقاً فيه)(٧).

ويمكن التقاط فكرة وجهة النظر المعتمدة في الأصل على رؤية خالصة لعين غير إنسانية، عين تتواجد داخل الأشياء(٨). وبطبيعة الحال، إن وجود المونتاج ضمن العمل الفني يكون لا لوجهة النظر فحسب، وإنما يشكل المونتاج أداة فلسفية مناورة جدلية من الدرجة الأولى(٩) يستطيع المبدع من خلالها أن ينشئ عالماً متخيلاً مليئا بالصورة المختلفة مما يسمح (بتوليد معنى جديد، من صورتين مجتمعتين لا وجود له في أي منهما على حدة (١٠) ذلك أن المونتاج هنا يعيد بناء الواقع تشكيلياً وفكرياً وبشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي، وهذا يعني أن المونتاج عملية تعنى بالتجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق والسلاسة والسياق وترابط التتابع في وقت واحد (١١) تهدف إلى إنجاز عملية تحول للواقع ، تلك العملية التي تجعله في وقتٍ واحد أكثر درامية وأكثر دلالة (١٢) لهذا فأن المونتاج ذا اللقطات المتعاقبة يعادل في الواقع عملية الإدراك الطبيعي التي تقوم على تتابع لحظات الانتهاء (١٣) .

بينما المونتاج الذي يساهم في تدعيم الرؤية واستنطاق الأفكار، فأنه يبحث عن صيغ مونتاجيه تزيد من القيمة الجمالية إذ تسمح السينما بإظهار مشاهد متوازية ، فنحن بوسعنا أن نشاهد توازيات داخلية وخارجية كما أن إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الواقع والحلم (١٤) . لهذا فأن وظيفة المونتاج هو إعطاء معنى .

التعريف الإجرائي للمونتاج المسرحي

عملية ربط لعدد من المشاهد والصور بقصد إحداث صدمة عاطفية ، نفسية ، فكرية وقد يكون المونتاج واضحاً من خلال عملية تقطيع النص إلى فصول ومشاهد وقد يكون مذاباً في بنية النص، ويعتمد المونتاج على صيغ متعددة : متوازية متداخلة متقاطعة، قافزة. وقد يستعين المؤلف بالإرشادات داخل النص من أجل تأكيد الشكل المونتاجي وإحداث تأثير واستقصاء للمعنى.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

التمهيد :

استخدم مؤلفو المسرح المونتاج بصيغ مختلفة على مر العصور التي مر بها المسرح ، دون الإشارة إلى المونتاج ، لكنه في حقيقة الأمر ، اشتغلوا عليه ، سواء كانت المسرحية بفصل واحد أم متعددة الفصول . إن النص المسرحي يعتمد على عدد من العناصر، وقد أشار إليها (أرسطو) ومنها الحبكة التي تشكل عملية تنظيم لجريان الحدث، وبطبيعة الحال اشتغال باقي العناصر الأخرى ومنها الشخصية .

وإذا كان المونتاج مصطلحا يُعد حديثا نسبيا ومقترنا بالسينما ، إلا أن استخدامه على مستوى فن كتابة الدراما كان ضمنيا بدءاً من الإغريقي وانتهاءاً بالنصوص المعاصرة. إن شكل النص المسرحي الذي يقسم إلى فصول أو مشاهد أو لوحات، فان هذا التقسيم لوحده يعد عملية تقطيع ولصق للحدث من أجل تقديم حكاية، ثم تجري العمليات اللاحقة في اختيار شخصيات مميزة لديها القدرة والقوة والكفاءة والدوافع اللازمة مما يجعلها في حركية دائمة، في المناورة والجدال الحواري . بكلمة أخرى تشكيل صيغ مونتاجية متقاطعة في الهجوم والدفاع ومتداخلة وأحيانا متوازية، مما يساعد على لملمة الحدث، وكشف الشخصية، وصولا إلى جوهر الأفكار التي يتقاطع الأبطال من أجلها .

إن العملية المونتاجية مرتبطة في بنية النص والكيفية التي يصوغ بها المؤلف أفكاره . بكلمة أدق، إن رؤية المؤلف الكونية تتجلى لا في الموضوع والشخصيات فحسب ، وإنما في الموقف الدرامي الذي تشكله خطة الحدث أو خطة الشخصية . إن هذه المسألة تخلق نوعا من العقبات، إلا أن المونتاج يدخل طرفاً في صياغة شكلها الفني، بين حدث يجري بسلاسة وآخر يعيقه أو يقطعه أو يتداخل معه. إن عمليات الربط المونتاجي في النص بين الشخصيات المتقابلة في الهجوم والدفاع، أو الشخصيات التي لا تكون موجودة فعليا في الموقع التي تجري فيه الأحداث، وعلى الرغم من ذلك يكون لها تأثير بالغ في صيرورة الحدث، وبذلك يتم الربط المونتاجي في النص بين ما يقع في الداخل والخارج.

إن ذلك يشير إلى تعددية الصيغ المونتاجية ومنها المتوازية التي تشكل خطاً مسيطراً ومهيمناً، وعليه فالتنويعات في الصياغة المونتاجية ، ترتبط بهذه الدرجة أو تلك بحسب رؤية المؤلف وخياله في إنشاء العالم المتخيل .

إن المونتاج على مستوى النص المسرحي يتخذ سياقا أقل وضوحاً مقارنة مع السينما ، ذلك لأن المؤلف المسرحي يتعامل مع الكلمات والأحداث والشخصيات وبدورها تشكل صوراً مجازية وقد لا يكتفي المؤلف بما ينطقه الأبطال من حوار أو ما يطلقونه من أصوات معبرة عن حالاتهم العاطفية والنفسية والاجتماعية ، وإنما يجتهد باستخدام نصاً آخر ممثلا بالإرشادات التي تدرج بين هلالين داخل متن النص وتساهم في تركيب الصورة الدرامية وتفهم أكبر للحالات والمواقف التي يمر بها الأبطال ، فضلاً عن وصف الزمان والمكان وأحياناً أبعاد الشخصية ، فتحدث عملية تركيب مونتاجي بين ما يقوله البطل وما تم تدوينه في الإرشادات.

إن انسيابية المونتاج يشار إليها في خروج ودخول الشخصيات ووصف الحركة والأصوات وتغير المشاهد والفصول. إن ذلك يزيد من كثافته ومركزية الحدث في تركيب النص المعتمد على النمو .

وعلى وفق ما تقدم يشكل المونتاج بنية قائمة في النص ترتقي بالنص وتجعله كوناً مكثفاً . إن تقطير العالم والحياة، يجعل الصيغ المونتاجية على اختلافها من الرهافة والسلاسة والذوبان في مفاصل النص، بحيث يصعب استشعارها ما لم يتم تأملها .

المبحث الأول : المونتاج في المسرحية الإغريقية

في المسرحية الإغريقية تكون هناك الجوقة التي تصور دائما شخصية المتفرج المثالي بتفكيره السليم وذكائه الخارق ونصائحه السديدة وإخلاصه ووطنيته.(١٥) تعد الجذر الحقيقي لشخصية الراوي في الأدب المسرحي لاحقا، وهي بمثابة صوت في سرد الأحداث ومطالبة بإيجاد متغيرات في صلب الحياة فضلاً عن موقفها المتسم بالوضوح مما يجري حولها، والجوقة تقلص الأحداث عن طريق السرد والوصف وتلملم الأمور المتعلقة بالحدث التي يتميز بالفاعلية والاتجاه نحو هدف محدد، بالإضافة إلى التأثير المباشر. (١٦) وبذلك تسهل عملية الدخول في صلب الحدث ذاته كما في مسرحيتي: (أوديب ملكاً وأنتجونا) لمؤلفها (سوفوكليس) وتجلت توالديه الحدث الدرامي وتتبعه بحسب المنظور الأرسطي للمأساة ، وكان وليد ذلك الشكل المونتاجي الذي قرن من حيث بنيته الدرامية على منطق السببية والرجحان الذي شكل أساساً مونتاجيا في تدفق سلسلة الأحداث في المسرحية الإغريقية، فأن وجود الحوار بين البطل والبطل المناوئ كما في مسرحية (أوديب ملكاً) وتجلى ذلك في الحوار بين :(أوديب وتريسياس) أو بين: (أوديب وكريون) المبني على تراشق الاتهامات التي أطلقها (أوديب)، والدفاعات الحادة والصارمة التي رد بها (تريسياس)، أو بين الأبطال والجوقة. (١٧) إن هذا التنظيم المونتاجي أسس على مبدأ العلة والمعلول للأسباب الآتية :

١- لتفسير ما حدث ويحدث
٢- لتأجيج الحدث ذاته
٣- لبلوغ الذروة
٤- لما ستؤول إليه الشخصيات البطلة .

وعلى وفق ما تقدم ، فان انهيار البطل وخواره إنما يمثل صورة عميقة لنظام مدروس صممه (سوفوكلس) ليبلغ درجة عالية من الشد والرص وللملمة أطراف الأحداث ليبلغ الشفقة على البطل بعد معرفتة لذلته وقدره المحتوم وصولاً إلى التطهير وعلى وجه العموم فأن المنطق المونتاجي ظهر بصورة جلية عندما اتخذ النص من مساحات الأحداث الواسعة السابقة للوضعية الأساسية.

دخلت بقوة داخل تركيب الحدث، بحيث صارت صورة مونتاجية متوازية بين أحداث سابقة وأخرى تحدث الآن وتؤثر وتغير من مصائر الأبطال . إن التوازي المونتاجي في مساحة الحدث الواسعة المتمركزة في نقطة محددة أشاعت الروح المونتاجية بين ماضٍ بعيد ولحظة حاضرة في طور الصيرورة

إن الصيغة المونتاجية اعتمدت التنوع ، من خلال التداخل بين الماضي وما يجري الآن، فالتداخل بين الماضي الذي يفرض نفسه بقوة، ويعيد تنظيم الوضعية وخرق الأبطال وتحطيمهم وإزاحتهم على وفق صيغ مونتاجية مختلفة (التداخل، التقاطع، والتوازي) الذي اتخذ أكثر من صيغة. إن لملمة الحدث وجمع الماضي وزجه بما يجري الآن، ساهم بمركزية المونتاج في بنية النص ذاته إذ جيء بالأمكنة والأزمنة والأحداث وضمت في وحدة صارمة، مما صاغ مونتاجا مذابا وسلسا على الرغم من صيغ الهجوم والدفاع التي تقرن بالمونتاج المتقاطع والمتداخل فضلا عن صيغة التوازي ممثلا بشخصية أوديب والآلهة - القدر- إن الدقة وانسيابية بنية النص الذي تم استخدام المونتاج بصيغ مختلفة وكان من المهارة والرهافة، بحيث يصعب ملاحظة حركة المونتاج المتدفق والسريع والنابض للمؤلف جعلت من المونتاج مذابا بانسيابية عالية وكأنه غير موجود.

أما في مسرحية (أنتجونا) لمؤلفها (سوفوكلس) تستمر ذات الصيغ المونتاجية بين الأبطال : (انتجونا وكريون. وكريون وهيمون. كريون والجوقة). فالمواجهات الحادة بينهم كشفت عن عمليات التقاطع التى تصل إلى حد التطاحن، إلا أن التوازي المونتاجي المهيمن، الأكثر سطوة هو إرادة الآلهة التي لم يرضخ (كريون) لها، وبذلك توازت إرادته مع إرادة الآلهة، فارضاً إرادة وضعية - من إرادة البشر -. إلا أن ذلك لم يرض الآلهة، وإن كان(كريون) يتبع منهجا عقليا، إلا أن تتابع الأحداث كشف عن الضربات المتعاقبة التي أنزلت عليه، وما إن يثوب إلى رشده ، إلا وقد خسر كل شيء تقريبا (١٨).

ويلاحظ أن التوازي المونتاجي في المسرحية الأخيرة تقف الجوقة ضد (كريون) . إن الصيغة المونتاجية التي ظهرت عليها تتعلق بالربط بين عالميّ (كريون والجوقة)، إن حالات الوصف والسرد لما حدث يشكل صوتاً مهما في لملمة الحدث وضغطه ورصه من خلال الجدال الحواري بين :(الجوقة وكريون، كريون وأنتجوانا ، وأنتجوانا وهيمون، وهيمون وكريون).

إن الصيغة المونتاجية شكلت دافعاً قوياً من أجل تدفق الحدث واستمراريته بصورة سلسة ، لتأكيد الموضوع والأفكار التي يتطرق اليها النص ، فظهرت الصيغ المونتاجية على

النحو الآتي :

١- التوازي الفكري بين الجوقة وكريون .

٢- التداخل بين الجوقة والأبطال ممثلا بأنتجوانا وكريون

٣- التقاطع بين كريون وهيمون

٤- تجلت الصياغة المونتاجية بين السرد ممثلاً بالجوقة والأبطال ذاتهم، بوصفهم ينهضون بالقيام بالأفعال

المبحث الثالث : المونتاج في المسرحية الشكسبيرية

استخدم شكسبير في مسرحياته العديد من تقنية الكتابة التي اختلفت عن صيغ الكتابة للمسرحية الإغريقية ، وتعد صيغ(شكسبير) أكثر انفتاحا وتعبيراً عما جال في عصره وأوسع تعبيراً عن مساحة رؤيته ومنظوره الجمالي للحياة، ففي مسرحياته ظهرت الحبكة الثانوية وهي تشكل خطاً لحدث آخر مرتبط بالحدث الأساسي كما في مسرحية (الملك لير)، إلا أن التوازي الذي يشكل قطبين لا يلتقيا هما: الفرد والطبيعة. فالأول يأخذ كونيته من الطبيعة ، بوصفها كونا مهيمنا على وجود الإنسان. ولم يأت التوازي اعتباطا وإنما جاء منبثقا من أرضية فلسفية هيمنت على عصره. واتخذ التوازي صيغا مختلفة، كما هو حال (لير وغولستر) ذلك أن (لير) وما يجنيه من خراب وما يحسه من فاجعة تدمي قلبه، فأن (غوليستر) يتلقى من ابنه غير الشرعي (أدموند) ما يفقده عينيه، بعد أن وشى به.

إن كلا الخطين : لير وغولستر شكلا معا مونتاجا متوازيا للحدث، لكنهما يلتقيا في نهاية المطاف، مثلما يلتقي (لير) بابنته (كورديليا) بعد أن فارقت الحياة. إن صيغ التوازي المختلفة كونت شبكة متداخلة غير محسوسة، وكأنها مذابة ، وذلك يعود لدقة البنية الدرامية ، للتقطيع، للتداخل المونتاجي للخطوط المتوازية المنضمة إلى خطين متوازيين كبيرين واللذين استقطبا بقوة وشدة عالية كلا التوازيات المتداخلة والمتقابلة، متمثلا بالفرد(الكون الأصغر) والطبيعة (الكون الأكبر).

وفي ضوئه، فأن الحدث في تتابع مستمر، وتنامي واندفاع، ويجر من خلال جريانه لهاث الأبطال و ذلك لم يكن من خلال وحدة الحدث كما هو حال بنية النص الإغريقي، وإنما من خلال التوسع بانشطار الحدث إلى خطين متوازيين يعقبهما خطوط متوازية تمثله الشخصيات الأخرى ، مما ساهم بتعميق الشخصيات وتنوع سلوكها البشري.

والجدير بالملاحظ أن الحدث الدرامي يتلازم بقوة مع الأحداث المتعاقبة، بحيث يتم اكتشاف الإنسان لنفسه ولمحيطه وللطبائع البشرية المختلفة، وتجلى ذلك من خلال تعرية (لير) وهو يتلقى الضربات الواحدة تلو الأخرى فيفقد مكانته، صلته، حرسه، وبناته. إن هذه التعرية نوع من الضربات الماحقة وإن جاءت متعاقبة بصيغه مونتاجية متدرجة، فلم يعد الملك ملكا وإنما فرداً لا اسم له، فقد شخصيته الاعتبارية بوصفه ملكا ولم يعد شيئا ، باختصار يتحول من عملاق إلى نكره في هذا الكون، صورة لملك جبار يتحول إلى قزم صغير. وبطبيعة الحال أن التحولات بين الصورتين جاءت في ضوء المواقف الدرامية المحبوكة والمبنية بصيغة مونتاجية متنوعة، لهذا يصيح لير قائلا(هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير! أيمشي لير هكذا، اينطق هكذا؟ من له أن يخبرني من أنا؟).(١٩).

إن تحقير لير المستمر جعل له ظلا، وظله البهلول الذي يرى نفسه فيه فيقول : (بهلول يا مسكين، في قلبي شق ما زال يأسى عليك).(ص:٣٠٢). إن كلا البطلين يحسان أن آدميتهما قد سحقت تماما فالبهلول يقول: (هذه الليلة الباردة، ستحيلنا جميعا إلى بهاليل ومجاذيب) (ص:٣٠٧).

وما إن يحس (لير) بالمهانة وابنته (ريغن) التي تجتهد بتحطيمه حتى يستشعر (لير) إن الطبيعة الإنسانية، فيها من التدني والجحود مالم يألفه سابقا ، فيصاب بالذهول والدهشة ويستصرخ نفسه مواجها كلتا ابنتيه (غونريل و ريغن) قائلا :

(لن ابكي

وبي للبكاء كل سبب " عاصفة تسمع من بعيد "

غير أن هذا القلب تحطم إلى مئة ألف شظية

قبل أن أبكي يا بهلول سوف أجن) (ص:٢٩٤).

بعد أن طرد (لير) وهو الآن برفقة (كنت) الذي يحاول أن يسري عنه ويدخله الكوخ، ليكشف (لير) عن توازي الطبيعة مقابل الفرد : (لير : أنت تحسب هذه العاصفة النكباء تعالي معك، ولكن حيثما العلة الكبرى استقرت تكاد الصغرى لا تحس.) (ص:٣٠٤)

أما (غولستر) وبعد أن تقلع كلتا عينيه يقول(جعلني أفكر بأن الإنسان دودة). (ص:٣٢٥) وفي مكان آخر يقول



أيضا (كالذباب للصبية العابثين نحن للآلهة، يقتلوننا ملهاة لهم). (ص:٣٢٥)

إن (شكسبير) يستخدم المونتاج القافز، وتحديداً بعد قلع عينيّ (غولستر) ومحاولته الفاشلة بالانتحار يدخل(لير) وقد اجتاحه ألم كبير يقول (غولستر) يصف بها الملك (يا قطعة من الطبيعة تهدمت ! هذا الكون الكبير). (ص:٣٤٤) إلا أن (لير) يطرق باب السياسة موجها حواره ل(غولستر) قائلا (خذها مني ، ياصاح، أنا الذي أمتع بالسطة لسد الشفتين ممن يتهم . أجعل لك عينين من زجاج ، فتدعي كالسياسي الحقير، إنك تربما لاتراه). (ص:٣٤٥)

وعالج (شكسبير) في نصه موضوع الزمن ، واتضح ذلك في الفصل الخامس المشهد الثاني، فما أن يخرج (إدغار) وقد سمع نفير الحرب فيخرج مسرعا ويسمع تقهقر الجيش، فيدخل (ادغار) ثانية مسرعا فيعلن لأبيه قائلاً: (ياشيخ أهرب !!اعطني يدك ولنهرب! لقد هزم الملك، وأسر هو وابنته)). (ص: ٣٦٠) ويلاحظ الاختزال للزمن من خلال ملاحظة يوردها المؤلف، ضاغطا معركة بأكملها بمؤثر صوتي يتخلل حوار (غولستر وإدغار) ترافقه حركة خروج الأخير ودخوله ثانية. إن الزمن في النص خضع لبنية الحدث بقصد دفع تعاقب الأحداث بسرعة فائقة.

أما في مسرحية (هاملت). التي تنوعت الصيغ المونتاجية فيها، ففي الفصل الأول المشهد الأول. شكل ظهور (الشبح) للشخصيات توازيا بين عالمين،(الشبح) باعتباره ماضيا وما يجري الآن.بينما تتحول الصيغة المونتاجية في المشهد الرابع، حين يدخل (الشبح) ويومئ لـ(هاملت) بمرافقته ويخرجان معا (٢٠) ويتبعه (هاملت) في المشهد الخامس. ويمكن الانتباه للصيغ المونتاجية المتنوعة ، فإن كان التوازي قائما بين (الشبح) وباقي الشخصيات في المشهد الأول، فقد تحولت إلى تقاطع مونتاجي بين:(هاملت والشبح)، ويستمر الحدث بالتتابع، ففي المشهد الخامس (ص٥٩- ٦٤) واستكماله، وبتطور الجدال الحواري بينهما وما تم الكشف عنه، تتشكل صيغة التداخل بين عالميّ البطلين. لقد اتضح التوازي في الفصل الثالث المشهد الثاني المتعلق بالمسرحية داخل مسرحية، بين ما يقدمه الممثلون وقسم من المتلقين، فضلا عن استمرارية توازي الماضي مع ما يجري الآن. من تقاطع حاد إذ تقول ممثلة الملكة مخاطبة ممثل الملك وهي تظهر عاطفة لا يشوبها الشك: (إن أنا بعد الترمل قبلت زوجا ثانية). (ص:١٢٤) وسرعان ما يجيب هاملت وهو في مكانه جالسا متأملا فيقول: (وإذا حنثت بذلك). (ص:١٢٦).

ويلاحظ أن التقاطع قد وقع فعلا . وتأكد فعل التوازي المونتاجي عندما يصب السم في أذني الملك فيستشيط كلوديوس، فينهض غاضبا.فيقول هاملت : (ماذا أأفزعته نار كاذبة ؟). (ص: ١٢٦).

إن الخطوط تشكل انفلاتا عن الحدث الرئيس كما في مشهد الكينونة، الذي شكل مونولوجا يخرج عن مجرى الفابولا وهو يوجه ضربات مباشرة ومحطمة للوضعية. التي تبرز هي الأخرى بصورة مباشرة تماما، تبرز هنا لا من حيث معناها وأهميتها القصصية والاجتماعية والتأريخية.(٢١) وفضلا عن ذلك فهنالك مشاهد شكلت خرقا للحدث بهذا القدر أو ذاك مثال ذلك مشهد: (الشبح، حفار القبور، أوفيليا) وهي تغني وقد أصيبت بلوثة الجنون.

إن ذلك يعد تفتيتا لـ(هملت)، الثائر على الوضعية التي يحاول مجتهداً إلى تقويضها والنيل من قاتل أبيه. إن هذه الصياغات في عمليات خرق الحدث تشكل لحظات تهدأة وتسكين لطبيعة الحدث المتنامي بقوة وبذلك شكل إيقاعاً مونتاجياً بين لحظات التأمل في مشهد الكينونة، الذي يعطي مفهوماً متفلسفاً كونياً للحياة، وفي المقابل هناك مشاهد :الملكة، الملك وغيرها من المشاهد إن التقابل المونتاجي بين هذا المشهد وباقي المشاهد،

إن ذلك يشكل جذراً مونتاجياً في كتابة النص الشكسبيري، والأمر نفسه ينطبق على مشهد حفار القبور الذي يعد صورة معتمة مقارنةً بصورة القصر إلا أنها صورة مونتاجية لخلق المفارقة وجذب عين المتلقي -القارئ- لهذا العالم المتلاطم بين ملك يقتل أخيه من أجل الكرسي و(هملت) الثائر على الوضع المتردي وحفار القبور الذي يلعب بالجماجم الميتة كما يشاء.

إن المونتاجية لم تكن وليدة رغبة لدى شكسبير وإنما جاءت انعكاساً لعصارة عصر يبحث فيه عن الجديد الذي يشكل مجهولاً وعدم ثقته بالقديم الذي يشكل ماضيا لـ(هاملت) الذي (يملك كل الخصائص وأسباب الوحدة الإليزابثي والسوداوية، والترحال، والدرس، والحزن، والحب الخائب، والبرم بالحياة، والتعب من العالم).(٢٢) إن المونتاج في تركيب الشخصية انعكس بدوره على تركيب الأحداث وتضاعيفها

فالمونتاج بوصفه قيمة جمالية في النص استند إلى شخصيات كفئة في دفع الحدث وتحريكه تتسم ب (اللياقة والكفاية والانسجام والإمكانية). (٢٣) وتستطيع وضع الخطط والبرامج وترسانة دفاعية تحصن ذاتها التي تستميت في الدفاع والمناورة عنها ، من أجل قهر البطل

أما (أوفيليا) التي زجت بين عالمين : الأول صلد يصعب لها العيش فيه، أما الآخر متمثلا برقتها الهائلة والتي لا تجد لها مكاناً فيما يدور من تطاحن حتى يبلغ الأمر فقدانها لرجاحة عقلها. إن هذه اللحظات التي شكلت مونتاجاً قافزاً خارجاً عن السائد والمألوف، وكأنها تدين الخراب التي تئن تحت وطأته والوجع الذي ألم بها. وفي مشهد أدعاء هاملت إلى الجنون الذي شكل نوعاً من المونتاج الواعي الذي صممه المؤلف ليؤسس بنية الحدث ويقدم الشخصيات وهي تصطدم وتعري بعضها الآخر وبالتالي يشكل صورة خرق الخطط المقابلة للبطل المناوئ.فالأبطال (لايكتمون عنا شيئا ولا يعوقهم عائق عن البوح بما في أنفسهم). (٢٤)

ففي مسرحية(هاملت)، شكل مشهد الكينونة نمنمة داخلية متصاعدة تعبر عن غلواء الذات واتساعها ولحظة غناء (أوفيليا) وتأرجحها بين عالم متماسك صلد، لا يمكن لها أن تواجهه أو تخرقه، وشعور عارم يجتاحها بمثالب هذا العالم المليء بالأوجاع، والذي يعمه الخراب ويضغط عليها بقوة وشدة لاتلين إن الأبطال يشكلون عوالم مختلفة ومتنوعة ويمرون بعدد من المواقف ويكشفون العالم وأنفسهم في الوقت ذاته، وهذا التنوع في حقيقته يُعد جزءا من ثراء وعمق وقوة الشخصية البطلة في جدالها الحواري واختراقها للمناوئين لها بوصفها (كلنا واحدا لا يقبل التجزئة). (٢٥)

إن المونتاجية في النص الشكسبيري اعتمدت على تعددية الأمكنة، الأزمنة، الحبك الثانوي، الطبائع المتفردة للشخصيات، تعددية لمستوى الصراع وعليه، فأن المونتاج الحاذق لا يخلق لوحده نصاً دراميأ متماسكاً وإنما ما يتضمنه من عناصر وموضوع تشكل معاً طاقة محركة للنص والمونتاج يشكل الصورة التي يظهر عليها النص، وبكلمة أدق فن المونتاج شكلُ فني للنص.

إن التركيب المونتاجي يكون داخل بنية الشخصية وما تخفيه وما تعلنه ، وصراع الشخصيات المدافعة والمهاجمة، والتركيب أيضاً بين المشاهد المتصاعدة للأحداث والساكنة منها، وقد يكون التناوب بين مشهد يتحرك بإيقاع وقوة عالية وآخر يتميز بالسكون، وقد تجلت الصيغ المونتاجية المتعددة في مشهد مسرحية داخل مسرحية ، والإضافات والملاحظات التي أوردها هاملت للممثلين في الفصل الثالث-المشهد الثالث (ص١١٣-١١٥) بالطريقة التي ينبغي لهم تأدية أدوارهم بما يتلاءم ورؤيته لما يريد التحقق منه، وفرض على الأبطال إن يكونوا متلقين أيضا ، وبذلك تشكل المونتاج المتوازي بين ما يقدمه الممثلين وما يشاهده الأبطال .

إن التوازي جاء امتدادا لتركيب بنية النص نفسه وطريقة تفكير الأبطال والخطط والبرامج التي تزيد من حدة الاصطدامات، لقد تم المشهد المذكور بصيغ مونتاجية في: القطع والتداخل، لما أحدثه المشهد الممثل -مسرحية داخل مسرحية- من حفيظة (كلوديوس)، لكونه أحس باختراق (هاملت) لمخططه . لقد حقق المونتاج شكلا فنيا متميزا . للطباع البشرية: بأفكارهم، مواقفهم، عواطفهم وبالتالي تكونت صورة بعدسة كاميرا مفتوحة في اكتشاف الإنسان لذاته وفهمه لكينونته وعليه فأن المونتاج اتخذ صياغات مختلفة بالمقارنة مع المونتاج في النص المسرحي الإغريقي، لأن الصورة التي يكشفها (شكسبير) تتميز بالتنوع والثراء عن طريق التقابل المونتاجي في المشاهد

وفي ضوء ما تقدم فأن قدرة (شكسبير) تتميز بخلق عالم متماوج متلاطم متنوع وواسع والمونتاج هو عملية حذف للزائد من تراكم الأحداث وضغط ورصد لمركزية الحدث وخلق عوالم يوتوبية ساحرة للشخصيات البطلة ، إن ذلك أعطي صورة بانورامية واسعة لعالم الشخصيات وطبائعها المتفردة وتنوعها وتقلبات سلوكها، مشاعرها، وأحاسيسها المختلفة .

ان الصيغ المونتاجية كثفت الحياة وأعطت في الوقت ذاته تنويعات تتسم أحياناً بالغرابة عن طريق المونتاج القافز الذي يستخدمه في بعض المشاهد وظهر أنه يستخدم مونتاجاً متوازياً كما في مشاهد تصميم الخطط التي يضعها كلا من (كلوديوس، هاملت).

المبحث الرابع : المونتاج في مسرحيات تيشخوف

يطرح(تيشخوف) فكرة علاقة الأبطال بالبيئة - الواقع ، ومعنى ذلك أن وعي البطل بالبيئة وكراهيته لها بسبب عزلته وانفصاله وهروبه عنها ، سواء أعلن البطل عن ذلك أم لم يعلن، لهذا فأن فتور تدفق الحدث وتقطعيه جزءاً لا

يتجزأ من ارتباطه بالدافع الخاص بالأبطال تلك التي تثيرهم، فالفعل المونتاجي، يقرن واقع الشخصية وبيئتها وانكسارها، مقابل الرغبة والحلم بواقع آخر . إن هذا التقابل بين الحلم / الواقع، يشكل طابعا مونتاجيا ملتصقا بالشخصية وفي الوقت ذاته يعبر بدقة عن صيغة تقنية في كتابة النصوص الدرامية عند (تيشخوف). فالحلم يبقى مهيمنا حتى في حال انقلاب الشخصية على ما يحيطها، وبذلك يتشكل عالما مزدوجا من خلال التوازي بين الحلم والواقع الذي يتمحور في تضاد عنيف، يساهم أيضا بالمونتاج المتداخل عن طريق صيغة التقابل بالصور التي تشكلها الشخصيات .

إن الشخصيات ترنو إلى واقع آخر، إلا أنها تبقى تحت ضغط البيئة المسيطرة عليها. البيئة هي الخط المونتاجي المتوازي مع الأبطال، الذين يبدون غير قادرين على تحطيمها أو الخلاص منها وإن حاولوا الانفلات ألا أنهم بقوا منغرسين فيها ويتأكد ذلك في حوار (نينا وتر بليوف) الذي يعبر عن الحياة وعلى النحو الآتي إذ يقول تربليوف: (شخصيات حية ! لسنا مضطرين لتصور الحياة كما هي أو كما ينبغي أن تكون ، وإنما كما نراها في أحلامنا).(٢٦)

يلاحظ أن المفهوم المونتاجي مأخوذ من عمليات تطويق الواقع للأبطال ، وكلما ازداد الطوق حدة وصرامة وضراوة ، كان الحلم الحل البديل لكل الحالات التي يعيشها الأبطال . فالحلم يقرن بمرارة الواقع وما يحمله هذا الواقع من سأم وتفاهة وشعور بمرارة . إن المونتاج يبقى متوازيا بين واقع راسخ يقابله حلم منفرد من الواقع ويوازيه بذات القوة . إن الجدال الحواري بين (نينا والكاتب المشهور تريغورين) والتي حاولت (نينا) تأكيد أهميته بوصفه كاتباً لامعاً ومهماً إلا أنه يحس بالتعاسة ويبث شجونه المتعلقة بأدبه باعتبار ما قدمه عمالقة الأدب الروسي مثل : (تورجنيف وتلستوي) أكبر من ما يستطيع هو ذاته كتابته لهذ فأنه يشعر بأنه ظل صغير أمام عمالقة الأدب الروسي . إن شعوره بمحاصرة البيئة الثقافية له يجعله يحيا بتعاسة ما أن يخرج وتبقى نينا لوحدها ، يورد المؤلف الملاحظة الآتية ("تتقدم نينا نحو الأضواء الأمامية لخشبة المسرح ، بعد لحظات تأمل "(إنه حلم) .(ص : ١١٢).

إن هذه الجملة القصيرة ، اختزلت الموقف برهافة حس عالية للأسباب الآتية:

١- برز معنى المونتاج المتقابل بين شخصية (نينا) التي تحلم بالشهرة و(تريغورين) الصاغر للواقع والممتثل له .

٢- أكد المؤلف على توازي الخط المونتاجي حتى نهاية الفصل الثاني .

إن الواقع يشكل أرضاً رخوة يبتلع الشخصيات فهذه (ماشا) في حوارها مع (تريغورين)) وهي تودعه بعد أن قصت له نيتها في الزواج من المدرس الذي لا تكن له الحب وإنما تقبل فقط لأحداث تغيير في حياتها تصافحه وتطلب أن يبعث لها كتبه وتوصيه بصيغة الإهداء بعبارة التي تحبها :((إلى ماريا التي لا تعرف إلى أين تنتمي وليس لديها هدف في الحياة)) . (ص : ١١٦).

إن الشخصيات تعبر في العديد من حواراتها عن صيغة التوازي المونتاجي، وعلى سبيل المثال (سورن : أشعر برغبة في التخلص من هذه الحياة الراكدة ، ولو لساعة أو اثنين) . (ص ١٢٢).

فالتوازي يشكل سلوكا من سلوك الشخصيات أيضاً فشخصية (تريغورين الذي يرتبط بعلاقة حب مع (أركدينا) يجد نفسه شغوفا بالفتاة (نينا) التي يحبها الشاب (تربليوف) وهو ابن أركدينا. (تريغورين : وهذه حالتي فيما أكلمك. فطول الوقت أشعر بأنني نائم وأحلم بها. إنني خاضع للأحلام الجميلة والرائعة) . (ص : ١٣٦). وفي موقف آخر تتوسل إليه (أركدينا) ألا يتركها وأن لا يفكر بـ(نينا) فيجيب (تريغورين) قائلاً: لا أملك إرادة خاصة بي... لم اتمتع بإرادة خاصة بي إنني بليد، وضعيف ومطيع دائما، فكيف يمكن لأية امرأة أن تحب ذلك؟ خذيني وارحلي بي، ولكن لاتدعيني ابتعد خطوة واحدة عنك). (ص: ١٤٠).

إن صيغة المونتاج القافز يأتي لقطع الاستمرارية فبينما كانت (نينا) تؤدي دورها في مسرحية داخل مسرحية وتسوق على لسانها الأفكار والأسماء فيعم جو من الغموض والجمهور يرقب (نينا) فتطلق (أركدينا) جملة اعتراضية بصوت منخفض تقول فيها : (يبدو هذا كالمدرسة الرمزية).

إن الجملة خرقت المشهد واتبعت صيغة المونتاج المتداخل هذا فضل عن كونها صيغة مونتاجية قافزة إن هذه الجملة سرعان ما قطعت مجرى الأحداث وتدفق المشاهد بسلاسة إذ تزيد من غليان ابنها (تربليوف) الذي يصرخ منفعلا ويوقف

العرض . إن الجملة الاعتراضية شكلت صيغة مونتاجية ليس لخلق الحدث فحسب وإنما جرت عملية توجيه الحدث باتجاه آخر إن إيقاف مسرحية داخل مسرحية وتلاسن الأبطال مع بعضهم البعض وتشديد الإبطال على آرائهم ، جعل من القفز المونتاجي صيغة لها وظيفة أكبر داخل بنية النص مقارنة باستخدام هذه الصيغة المونتاجية في (مسرحية هاملت والملك لير)

إن الجمل الاعتراضية تشكل ضربة قاسمة لبنية الشخصية والحدث وتكشف عن خبايا الشخصية وما تضمره وما لا تستطيع البوح به علنا . بكلمة أخرى كشفت عن الروح العدائية بين الأبطال وعن النمط الاجتماعي المتهرئ والمزيف والممزق والمترابط شكليا فقط .

إن سلاسة المونتاج في هندسة الحدث ارتبط بشكل جذري بالجمل الاعتراضية التي اتبعت الصيغة المونتاجية القافزة ودخلت في صميم تقنية الكتابة الدرامية . لقد عالج المؤلف في نصه (النورس) موضوع الزمن من خلال مسرحية داخل مسرحية وحدده بثلاثة أزمنة متداخلة وعلى النحو الآتي :

١- زمن المسرحية داخل المسرحية التي تمثلها (نينا)

٢- زمن (أركدينا) ومن معها بوصفهم يشاهدون العرض

٣- زمن تلقي الحدثين الأول والثاني

وجدير بالملاحظة ظهور الاختلاف في معالجة موضوع الزمن عن مسرحية (هاملت لمؤلفها شكسبير)

إذ تناول(هاملت) في المسرحية داخل مسرحية ، إعادة الحدث السابق بما يعزز الحدث الرئيس، وبالتالي اتخاذ قرار إدانة عمه (كلوديوس) . أما في مسرحية (النورس) لمؤلفها (تيشخوف) فأن التداخل في الأزمنة ، دفع إلى الكشف عن الشخصيات والبيئة وتشرنق الأبطال حول ذواتهم وصداماتهم المستمرة التي تنتهي إلى قهرهم وبالتالي ظهرت شبكة من الصيغ المونتاجية، إلا أن

التوازي بين الشخصيات وواقعهم -بيئتهم- بقيت خطاً ملازماً ومستحوذا في تقنية الكتابة هذا على الرغم من التنويعات المختلفة من الصيغ المونتاجية

أما في مسرحية (الخال فانيا) لمؤلفها (تيشخوف) فأن العلاقات تبدو أكثر وضوحاً من خلال تسلسل مداخل الحوار، بين (أستروف) و(الخال) (وأستروف وصوفيا) التي أحبته . وبين (يلينا وصوفيا) وقد تصالحتا وكانتا مختلفتين على اللاشيء تقريبا .(٢٧)

إن انسيابية دخول الشخصيات وخروجها . شكل مونتاجا سلسا نوعا ما . ولم يحدث خللا أو قطعا قافزا ، إلا أن الصيغة المونتاجية المتبعة ، تُعد شكلا سلسا ، إلا أنه مليء وغاص بالصور ، ف (يلينا) تذكر (أستروف) وهو خارج المشهد ، وتتكلم عن عالمه وأفكاره وهيمنته ، كما يتطرق (الخال) عن (يلينا) التي هيمنت على تفكيره . فصورتها الشابة ، ومعرفته السابقة لها ، - بكلمة أخرى ، الماضي المتحرك في عقل (الخال) جعل من (يلينا) حاضرة بوصفها ماضيا ، أكثر من كونها حاضر فعلا .

إن ذلك الاشتباك بين الماضي واللحظة الجارية (الآن) يشكل عالم الشخصيات . فالبيئة وما يجري فيها ، يجرف الشخصيات . بكلمة أدق يحطمها تدريجيا .

إن الصورة المونتاجية سلسة الشكل الفني ، المليئة والغنية أبرزت عالم الشخصيات الذي يزداد تحطيما وهي تئن بنفس خاصية (تيشخوف) المونتاجية ، إذاء تتابع الأحداث ، إلا أنها لا تتقدم كثيرا، ولهذا فان (صوفيا) تذكر (أستروف) (يلينا) تذكر صوفيا بحضور (أستروف) لتعرف مدى انتباهه لحبها له . إلا أن (أستروف) يكشف عن حبه لها وهيامه فيمسكها ليقبلها . ويدخل في هذه الأثناء (الخال) فيفاجأ ويذهل .

إن المونتاجية بحركية مستمرة والانتقالات السريعة بدخول وخروج الشخصيات في المكان نفسه. فضلا عن حركية أخرى للصورة والانفعالات التي يتناقلها الأبطال على ألسنتهم. إن ذلك يبرز العالم المتخيل المليء بالانفعالات الحادة والالتواءات وإذا ما تم إضافة إطلاق النار مرتين على (الأستاذ) ، فان ذلك يشكل حالة من الفوران سرعان ما تهفت بسرعة .

والجدير بالملاحظة ، إن المونتاج شكل أساساً ثابتا بارتباط كل شي بالبيئة . وهاهنا البيئة تتمثل بالمزرعة ومصدر الخلاف حول بيعها . إن حياة (الخال والأم وابنة أخته صوفيا) قد ذبلت وتم امتصاصها من قبل المزرعة والعناية بها . لهذا فهم منجذبون بقوة إليها، بوصفها نقطة التقاطع الحاد بين (الخال والأستاذ) . إن البيئة شكلت مونتاجا متوازيا ماديا وروحيا ، فالبيئة الطبيعية شكلت هاجس (أستروف والخال) ومن

يحيط بهم. أما (الأستاذ) فقد تعلق بالبيئة الثقافية، والقسم الآخر مرتبط بالبيئة الفنية .

وتأسيسا على ما تقدم، فأن البيئة شكلت المحور المتوازي للأبطال وتضمهم بقوة إلى حد عدم اللقاء بالبيئة رغم تواجدها واختراقها لحياة الأبطال. فهم ينجرفون إليها، على الرغم من إرادتهم الرافضة لها.

إن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجئ صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيرا إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع أن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجئ صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيراً إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع هطول أمطار كثيرة في فصل الشتاء القادم وغالبا ما كان الجو ملبداً بالغيوم، إلا أن العلاقات بين الأبطال والمواقف التي تجري شكلت علاقة بين الخارطة والأبطال. فما أن يدخل الخال ويرى (أستروف) يقبل (يلينا) بعد معارضته في البدء . إلا أنها ترضخ إليه، وفي هذه الأثناء يدخل (الخال) ويرى الموقف فيضع الورود على الكرسي ويمسح بالمنديل ويقول: (لاتكترثا.. لا.. لا تكترثا....) وجهه.(ص: ٣١٤).

إن النقلة المونتاجية بين عالم الشخصية ، والخارطة جاء بصيغة مونتاجية قافزة، من خلال الموقف ورحيل (يلينا) وبقاء(أستروف والخال)، ملتصقين بحالة من التوازي مع البيئة. (أستروف) الذي يتوجه نحو خارطة أفريقيا : (أستروف: أظن أن هناك ، في أفريقيا ، لابد أن يكون الحر شديدا .)) ص: ٣٠٦ وبطبيعة الحال يؤيده (الخال).

إن المونتاج هذة المرة لم يكن جملة أو عبارة أو مشهدا يخرق سلاسة الموضوع وتدفقه . بقدر ما كان جزءا من المنظر ممثلا بقطعة الخارطة المعلقة التي توحي بمكان (الخال) . لكن الخارطة كانت جزء من مونتاجية في سينواغرافيا النص . فهي تنتمي لحالة (الخال) النفسية الذي يكره (الأستاذ) مثلما يمقت حياته المملة . وعبر عن وضعية الأبطال وما يحسوا به، كما هو حال (أستروف) وتحديدا بعد رحيل (يلينا) مع زوجها الكهل . وحالة الغليان المدمرة التي أصابتها. بحيث لم يقو (الخال) ولا حتى (استروف) لتوديع (يلينا) وهي تغادر. (ص: ٣٥٦).

إن الخارطة صيغة مونتاجية في بنية النص، وتتعلق ببنية تركيب الشخصيات، وهي صيغة اختلفت عن مسرحية (النورس) للمؤلف نفسه، إلا أنها ها هنا في النص عبر عنها المؤلف برهافة حس عالية وبدقة عن الشخصيات التي تعاني من الغليان الشديد، وعدم إمكانية القيام بشيء.

لقد اختزل المؤلف، من خلال صيغة المونتاج القافز رؤية البطل، الذي يقف على أرض رخوة وبيئة امتصت وجوده تماما أما مسرحية (النورس) فقد تجلت التقاطعات المونتاجية في بنية النص المتمركزة بين أحلام الأبطال وأوضاعهم التي لا يستطيعوا خلاصا منها، مما يزيد من تفتت حياتهم.

إن ضياع البطل ضمن وسطه يقدم حالات: التنافر، الكراهية، الخوف، الحب، الشجاعة، وأحياناً قبول المتغيرات، وبكلمة أدق الخنوع لها. إن ذلك يشكل عملية مونتاجية في بنية الحدث لهذا يصاغ الحدث ضمن التنويع بين حالات التقدم والتراجع وذلك يكثف الجوهر الدرامي ويزيد في الوقت نفسه من عمليات الانفتاح على البيئة التي رسمت وصممت سلوك الأبطال المشدودين لها أو الفاقدين لإرادة التغيير ويلاحظ الآتي:

١- إن الوضعية تدفع للانفتاح ، وبذلك تتسع رقعة اشتغال الصيغ المونتاجية

٢- النهاية ترتبط بالوضعية لكنها لا تبنى على أساس السببية بقدر ما تبنى على الموضوع ، مما يساهم بظهور صيغة المونتاج القافز .

٣- ظهور التداخل بين البطل والأبطال الآخرين على مستوى مونتاجي معبر عنه بعمليات التداخل العاطفي والشعوري .

٤- برزت حالات التهدأة أو التسكين لجريان الأحداث التي تبدو متوزعة أو منتشرة إلا أنها تتجمع و وتحتشد لتكون وحدة مترابطة ضمن الموضوع ، من خلال شبكة مونتاجية بصيغها المختلفة

٥- يتشكل المونتاج بين مشهد وآخر لقول فكرة ضمنية إلا أنها تقطع بمشهد آخر.

٦- يصعب على الأبطال البوح بكل ما يحسوا أو

يشعروا به . لهذا يتم اللجوء إلى إدخال العناصر السينوغرافية في النص للمساهمة في تشكيل الصورة مونتاجيا ، بالربط بين الحوار وما يدرجه المؤلف بين هلالين .

إن خلق بنية منفتحة تتمتع بجدلية بين فكرتين تشكل الموقف ضمن استراتيجية البنية الدرامية فالإيقاف يُعد فعلاً مونتاجياً يقصده المؤلف لخلق حالات من التوتر، على الرغم كونها تبدو غير مترابطة أو غير ملتحمة درامياً . إلا أن هذا الشكل في البناء يرتبط بالموضوع وينشط من خلاله وتتعاظم قوته في تلك النهايات التي تشكل ذروات في معالجات غير متوقعة. مثال ذلك عودة (الخال) السابق عهده بعد كل الذي قاله وفعله.

إن تشظي بنية النص و تفتيتها ، جاء ليعكس رؤية المؤلف وشفافيته ، بوصف الشخصيات تتحرك على سجيتها، ولهذا فأن المؤلف قد يوقف الحدث بإعلان إسدال الستار، إلا أن شعورا يخامر المتلقي- القارئ - بأن الحدث لم يزل مستمرا. إن ذلك يساعد على تفهم الصيغة المونتاجية المتجولة والمتنقلة بحرية أكبر. بمعنى انسيابية الصيغ المونتاجية بين الأبطال بحيث يصعب الانتباه لبنية المونتاج في تشكيل الموقف أو المواقف المتعددة : (متوازية، متقاطعة، متداخلة في آنٍ واحد. بكلمة أخرى جعل المونتاج مذابا في الحوار والأحداث وإن بدت للوهلة الأولى متوزعة. إن حالات التدهور والانهيار والانفصال والعزلة والالتصاق بالمحيط وعدم إمكانية خلقه أو إعادة تنظيمه إنما هي تعبير سينمائي تحمل في داخلها تقطيعاً للمشاهد وإذابة للعلاقات، وأخيراً طمسها في عالم البيئة وعدم إمكانية تغييرها.

ومن خلال ما تقدم فأن المونتاج يدخل في تركيب النص ومعالجة الشخصيات وتقطيع الحوار بحيث تبدو المشاهد سواء كانت متجاورة أم متقابلة تأخذ شكلاً مونتاجياً مختلفا لأنه يستند بدرجة كبيرة على الموضوع الذي يضم الأحداث والبيئة المهيمنة على الأبطال .

ويبدو من الصعب جداً فهم الصيغة المونتاجية في مسرحية تيشخوف دون المسك بتلابيب الأفكار كما هو الحال في مسرحية (بستان الكرز) فضربات الفؤوس المتتالية التي تقع خارج المسرح ترتبط بمصير البطلات الثلاث. إن المونتاج ربط ما بين الداخل والخارج، كما ربط ما بين الصورة والصوت، هذا فضلاً عن تركيب مونتاجي، يكشف عن مهارة ودقة وقدرة في الانتقاء، من أجل إشباع الصورة المسرحية المستندة في حقيقتها على قيمة مونتاجية تعبر عن منظور المؤلف وفلسفته وهو يخرق الواقع بمخيلة خصبة .

الهوامش

(١)جون هوارد لوسون . السينما العملية إبداعية ترجمة علي ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٣، ص ٤٤٥ .

(٢)تزفتان تودوروف " مقولات السرد الأدبي " ترجمة الحسين فؤاد مجلة آفاق المغرب العدد 98 – ، ١٩٩٨ ، ص ٣١ .

(٣) البير يورجينسون ، وصوفي برونيه . المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني ، مراجعة رفيق الصبان، تقديم منى الصبان ، القاهرة :مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص. ٣٠

(٤) هنري آجيل . علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريس، دمشق : المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٥، ص. ١٢٧

(٥) لوي دي جانيتي . فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١ ، ص ١٨٥– 186 .

(٦) ألبير يورجنسون، و صوفي برونيه مصدر سابق، ص. ١١

(٧) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص ٧٢ .

(٨) ألبير يورجنسون ، مصدر سابق، ص. ٣١

(٩) المصدر نفسه –ص. ٥٥

(١٠) المصدر نفسه ، ص. ١٤٧

(١١) هاني أبو الحسن سلام .جماليات الإخراج بين السينما والمسرح ، الأسكندرية :دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٨، ص. ١٢٤

(١٢) هنري آجيل، مصدر سابق ، ص١٥ .

(١٣) ألبير يورجنسون، مصدر سابق، ص٢٩ .

(١٤) هنري آجيل. مصدر سابق ، ص١٦ .

(١٥)عبد المعطي شعراوي."دور الكورس في مسرحيتين" مجلة المسرح والسينما، القاهرة: العدد ٥٢، ١٩٦٨، ص ٢٦ .

(١٦) م.س.كوركينيان، وآخرون. نظرية الأدب- الدراما، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠، ص ٥٧٧.

(١٧)سوفكليس، مسرحية أوديب ملكا، ترجمة محمد صقر خفاجه، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ .

(١٨)ينظر: سوفكليس، من الأدب التمثيلي اليوناني-مسرحية أنتجونا، ط٢، ترجمة طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨ .

(١٩)وليم شكسبير .المآسي الكبرى- عطيل، هاملت ، الملك لير ، مكبث، تعريب وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢ بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠، ص. ٢٢٣ ونتيجة لتكرار الإشارة للنص المسرحي ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٠)ينظر : وليم شكسبير ، مسرحية هاملت ، مصدر سابق، ص ص: ٥٦- ٥٩. ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢١) م ، س ، كوركينيان وآخرون، مصدر سابق ، ص ٦٤٦.

(٢٢)جانيت ديلون.شكسبير والإنسان المستوحد ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد :دار المأمون للنشر والترجمة ، ١٩٨٦، ص. ١٥٩

(٢٣) مارجوري بولوتون.تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢، ص١٤٤

(٢٤) فرد ب ميليت، وجيرالدايدس بنتلي.. فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب، بيروت :مطابع دار الكتب ، ١٩٦٦، ص. ٤٦٦

(٢٥)جورج هيغل . فكرة الجمال ، ط٢، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت :دار الطليعة ، ١٩٨١، ص٢٣٥،

(٢٦) أنطوان تشيخوف. النورس ومسرحيات أخرى، عربي – إنجليزي، ترليندا منصور، بيروت دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٦، ص.٦٤ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٧)أنطوان تشيخوف، مصدر سابق . ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث

(*) هناك وضعيتان:الأولى الأساسية وهي بمثابة الكارثة التي ينطلق من خلالها فعل الدراما، مثل مقتل هاملت الأب، النبؤة التي سبقت ولادة أوديب. أما الثانية فهي الوضعية الاستهلالية ، التي يقع اختيار المؤلف عليها وتعد بداية النص ، ففي مسرحية (أوديب ملكا) لمؤلفها (سوفوكليس)، تبدأ بالطاعون . وأحياناً تتطابق كلا الوضعيتين ، كما في مسرحية (الملك لير)، لمؤلفها (شكسبير)، أو في مسرحية " قصة حديقة الحيوان "، لمؤلفها (أولبي) . لمزيد من المعلومات ينظر :م، س، كوركينيان، مصدر سابق، ص ص. ٨٥٣- ٨٥٤.

العلاقة الجدلية المونتاجية

بين اللغة العربية ولغة الموسيقى في الفيلم

يتناول هذا البحث العلاقات اللغوية بين السينما والموسيقى المؤلفة واللغة العربية من خلال أبجديات اللغة كلاً على حدة، وأوجه التشابه بين علامات الموسيقى وعلامات المكساج وبين المصطلحات المتشابهة في كلٍ منهما في تجسيد المشاعر الإنسانية المختلفة وفي تجسيد اللغة العربية وتحويلاتها إلى لغة سينمائية عن طريق فن التأليف الموسيقي. و ترجع مشكلة هذا البحث إلى محاولة الوصول إلى العلاقة الجدلية بين اللغة السينمائية واللغة الموسيقية واللغة العربية حيث إن لكل منهم أبجديات، ولكن يحاول هذا البحث إيجاد العلاقة التفاعلية هذه بين تعدد اللغويات، وذلك لخدمة فن السينما الذي هو محور البحث، وذلك في محاولة للباحثة لإيضاح الدور الذي يلعبه فن الموسيقى التصويرية لخدمة الفن السينمائي.

إيمان محمد مختار | مصر

كما يهدف إلى تقديم وجهة نظر جديدة للربط بين اللغة السينمائية ولغة الموسيقى واللغة العربية بهدف تحقيق أكبر قدر من المتعة الوجدانية والإدراكية للمتلقي.

تعريف الموسيقى:

"تعرف الموسيقى في أبسط تعريفاتها بأنها "علاقة الصوت بالنسبة إلى الزمن وهي بذلك أكثر الفنون استقلالا (١)"، إذ أنها ليست فناً تصويرياً أو تشكيلياً لموضعات يمكن الإشارة إليها بوضوح، ولا فناً يستمد عناصره من الواقع الخارجي مباشرة، وبعبارة أخرى فالموسيقى لا تستطيع أن تقدم وصفاً مباشراً لأي موضوع خاص، فكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تصور دائماً انفعالات وأحاسيس عامة.

وتختلف الباحثة مع هذا التعريف حيث يمكن للموسيقى أن تعبر عن الجمل الأسمية والجمل الفعلية وفعل الأمر والألفاظ وهذا ما سوف توجه الباحثة النظر إليه كوجهة نظر جديدة لإبراز بلاغة اللغة الموسيقية.

المعنى اللفظي:

اللفظ اشتق عن الكلمة اليونانية (موسا) وهي تعني الملهمة أو الإلهام ويروي لنا التاريخ أن (جوبير) كان يصحب معه في تجوالاته تسع فتيات يلقبن (موساجيت) كل فتاة منهن



تزاول فناً من الفنون الجميلة فكان منها الغناء والرقص والرسم والدراما والكوميديا والخطابة والتاريخ والفروسية والفلك.

ثم أضيف إليها حرفي (قي) إلى لفظ موسا فأصبحت موسيقي وتلفظ أيضاً موسيقا. وعلى ذلك فالمعنى القديم لكلمة الموسيقا هي الفنون بصورة عامة ولكن التسمية انفردت فيما بعد بمعنى لغة الألحان والعواطف(٢).

المعنى العام:

لقد تعددت معاني الموسيقى وتعاريفها على مر العصور والأيام، أما مدلولها اصطلاحياً فهو: علم (٣) وفن ولغة.

فعلم الموسيقى: من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية لاعتمادها على الصوت الذي يمكن قياس أطواله وهنا يأتي دور الفنان المبدع في التنسيق والتطوير والربط بين هذه الأصوات الموسيقية.(٤)

وفن الموسيقى: ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية وعلم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها ، وهذا الفن يكون ممتع للأذن لإحداث الرضا النفسي والهدوء الوجداني والحسى ويتمثل ذلك في الأداء سواء كان عزفاً أو غناءاً.

والموسيقى لغة: مثل باقي اللغات لها أحرف كتابة تسمى النوتة تدون بها للحفاظ على ألحانها وهذه اللغة تسامت واتسعت حتى خاطبت كافة البشر على اختلاف لهجاتهم وأجناسهم، فهي اللغة العالمية المشتركة بين جميع الشعوب(٥).

تلعب الفنون بوجه عام دوراً اسياسياً في تهذيب نفس الإنسان وتنمية إحساسه بالجمال ورفع مستوى تذوقه كذلك الارتقاء به إلى درجات أعلى من الثقافة ورهافة الحس.

وكما قدم العلماء والفلاسفة والمفكرون للإنسان الكثير كذلك فعل الفنانون المبدعون فقد تركوا للإنسانية تراثاً خالداُ بقى على مر العصور يثري وجدان الإنسان أينما كان ذلك لأن هذا التراث لم يكن موجهاً إلى شعب ما له خصائص معينة أو لفئة من المتخصصين بل هو تراث يخاطب البشرية بكل أجناسها ولا يهدف إلا لإسعادها.

فالموسيقى قادرة على أن تبعث فينا المشاعر المتنوعة وأن تحرك أعضاء جسم الإنسان لا شعورياً، والموسيقى هي اللغة الوحيدة التي يدركها الناس جميعاً دون الحاجة إلى ترجمة، إنها لا تعبر عن معاني محددة ولكنها توحي بها.

وترى الباحثة أن السينما والموسيقى تشتركان في كونهما لغة يتفهمها جميع الشعوب من خلال مفرداتهما وعناصرهما وأيضًا قدرتهما على تحريك أعضاء الجسم لا شعوريًا. ففي الأنواع Geners المختلفة للأفلام، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن في أفلام الرعب Horor يصدر الجمهور عند رؤية لقطة مخيفة أو سماع مؤثر صوت Sound Effect مفزع أو موسيقى موحية بالخوف صوتًا أو صراخًا أو أن يُغمض المتلقي عينيه ويشترك الكثير في صالة العرض بهذا الانفعال أو بعدوى الانفعال اللحظي الجماعي. وهناك بعض الدراسات في علم النفس أثبتت فكرة (الانفعال الجماعي) أو (الاتصال الجماعي). فنجد في الفيلم الرومانسيRomance Film ينتاب عند سماع جملة موسيقية رومانسية حالة الحب للتلقي الجماعي فينتقل هذا الشعور للمتلقي تلقائيًا فنراه يمسك بيد حبيبته.. أو تتنهد المتلقيات... فلقد عبرت الصورة والموسيقى عن مشاعر موجودة بداخلهم.

بينما نجد في أفلام الأكشن Action Films بعض الجمل التي تتردد في صالة العرض (اديلو، كسَّره، اقتله، اوعى، حاسب... إلخ من هذه التعبيرات الانفعالية) كما تتشابه مع باقي الأنواع الفيلمية الأخرى، فالموسيقى هنا لا تعبر عن المعاني المحددة بل توحي بها.

وتأتي الموسيقى باعتبارها لغة في مركز الصدارة في الفنون الأخرى لأنها أسمى من اللغات التي يتخاطب بها الناس، فهي لغة سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف ثم الإدراك فلها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس مباشرة وهذا ما يميزها عن باقي الفنون الأخرى.

لكل شعب من الشعوب تراثه وتقاليده وعاداته الاجتماعية التي ينفرد بها عن غيره من سائر الشعوب، بينما توجد بعض أوجه الشبه في كثير منها، بصورة قد تبعد أو تقرب إلى حد ما، وذلك بقدر العلاقات والروابط التي تربط

البلدين بعضهما ببعض(٦)، كما أن لكل شعب موسيقاه التي تتميز بطابع خاص تستمده عادة من حضارة شعبها وروحه وظروفه الاجتماعية والثقافية، ومهما تطورت موسيقى شعب ما، فإن هذا التطور يبني أساساً على الموسيقى الأصلية، ويرتبط بجذورها دون إفساد لطابعها المتميز(٧).

إن إقبال الشعوب على تذوق الفنون المختلفة وإهتمامها بتنمية الحس الجمالي وإقبالها على كل ما يصقل الحس ويغذي المشاعر السامية ما هي إلا دلائل على سمو المرتبة الحضارية عند تلك الشعوب.

فيرى الكاتب الأمريكي الشهير (آرثر مللير): "**إن الذي يحتقر الأغاني والموسيقى يجب أن لا يشغل باله بمن الذي يضع القانون في أي بلد لأنه هو الذي وضع القانون**"(٨).

الموسيقى وفن السينما:

استطاعت الموسيقى، بفضل سطوتها الروحية على النفوس، أن تمتزج بالفنون الأخرى كالشعر والرقص والفنون التشكيلية والسينما والمسرح، لتصبح وسيلة مهمة من وسائل التعبير، ومادة أساسية في خلق الأجواء الملائمة للتفاعل النفسي عند الجمهور تجاه الفن المقدم إليه، لذا نجد أن كثيراً من الشعراء يلجأون إلى وضع خلفية موسيقية مناسبة أثناء تسجيل قصائدهم، كما أن للموسيقى فاعلية قوية في التعبير عن المواقف الدرامية في المسرح، ويندر أن تجد معرضاً للفنون التشكيلية أو للكتاب دون مراعاة للخلفية الموسيقية الملائمة(٩).

لكن مع ذلك فإننا لم نجد فناً من الفنون استفاد من الموسيقى مثلما فعل الفن السينمائي منذ تكوينه وحتى الآن.

الموسيقى فنًا ازدواجيًا تصنيفيًا فلقد كانت قبل العصور الوسطى تتبع العلوم الطبيعية والهندسية والرياضية، وفي العصر الوسيط انفصلت عن هذا التصنيف وأضيف إليها علم الصوت والنظريات الهارمونية(*1) والبوليفونية(*2) وعلم الكتابة للآلات الأوركسترا.

وعلى ذلك نستطيع أن نقرر أن الموسيقى علم وفن وليست مادة للهو والتسلية لأن ذلك إنكار لما تعود به على الإنسان من فوائد نفسية ليست عينية ولا ملموسة ولكنها أرقى وأعظم لأنها فوائد معنوية سامية.

ويقول المفكر الإنجليزي "**سلمني زمام الموسيقى في أي بلد وأنا أسلم شعبًا نبيلا**"(١٠)

والمعنى المقصود أنه إذا كان هو المسؤول عن الموسيقى والغناء في أي بلد فإنه يستطيع أن يغير الشعب على النحو الذي يراه، وهي عبارة جميلة لولا أنها تبالغ كثيراً في دور الموسيقى في بناء الإنسان وتبالغ أكثر في قدرة فرد واحد أياً كان على أن يفعل ذلك، ، ولكن الذي لم يبالغ في أهميته هو أن الموسيقى والفنون الأخرى قادرة على تشكيل السلوك الاجتماعي والفكري للناس.

نبذة تاريخية لفن الموسيقى:

عندما سمحت حضارة الفراعنة بصنع آلاتهم الموسيقية من الغاب والخشب كآلة النيبيل(*3) وعندما برعوا أيضاً في صنع أقواس السهام ولاحظوا أنها تحدث أصواتاً مختلفة قاموا بصنع آلاتهم الموسيقية القديمة الصنع التي تشبه آلة الهارب الحديثة، وعند ذاك ادخلوا الموسيقى في معابدهم كوسيلة تقربهم إلى الآلهة.

وبذلك عرف الأغريق الموسيقى وأفردوا لها النظريات الحسابية وأوجدوا العلاقة بينها وبين الرياضيات حتى وفق من علمائهم المشهودين لاسوس Lasos وفيثاغورث وأرستكسينوس Aristixinos الذين عاشوا خلال الفترة من (٥٠٠ إلى ٣٠٠) ق.م في إيجاد صلة بين النغمات التوافقية والأرقام الحسابية وصياغتها في قوانين مشهورة ترجمها وشرحها ابن الهيثم في عهد الدولة الفاطمية.

كما تمكنوا من إيجاد نوع من السلالم الموسيقية والمقامات التي كانت تتكون من أربعة أصوات وتعرف (بالجنس) أو من ثمانية أصوات وتعرف (بالجمع) والتي تميزت بها موسيقاهم وعرفت كأساس لأبحاث النظرية الموسيقى الحديثة(١١).

لقد عكف كثير من العلماء على تفسير هذا التجاوب واختلاف الانفعالات التي يشعر بها الإنسان عند سماعه للأوركسترا أو لفرقة نحاسية أو لصوت الفيولينا الحنون أو الفلوت الحالم وكيف تثير فينا الحماس أو الشجن أو الفرح فوصلوا إلى أن صعود الخطوط اللحنية Melodies وهبوطها Chords وارتفاع الصوت أو خفوته وكذلك تغيير ألوان أصوات الآلات فكل هذه العوامل تؤثر على النبض والتنفس والجهاز

العصبي عن طريق النفاذ إلى أعماق النفس فنشعر بالتوتر أو الاسترخاء وننتقل إلى عالم نسبح فيه بخيالنا مع إيحاءات الأنغام ونجد متعة لا تستطيع سوى الموسيقى أن توفرها لنا(١٢).

هذه اللغة تنطبق أيضًا على الفن السينمائي فإذا قمنا بإلغاء الموسيقى في مشهد بعينه ووضعنا المؤثرات مع الصورة قد يحدث نفس التأثير الدرامي. وهو اضطرابات في النبض والجهاز العصبي والتنفسي... فهنا تشترك الموسيقى أيضًا مع الفن السينمائي في هذا التأثير الدرامي، فهناك علاقة جدلية بين اللغتين يستطيع المخرج والمونتير إحداثهما معًا ذلك بالتوظيف الدرامي بهدف حدوث أفضل تأثير انفعالي وجمالي وحسي وإدراكي ووجداني للمتلقي من خلال معرفتهم وثقافاتهم لهاتان اللغتان، فلكل منهما مبدعٍ منفصل، فهما صراع بين مؤلف موسيقي ومخرج ومونتير لإيجاد حل إخراجي موظف دراميًا لإحداث التأثير المطلوب.

نبذة تاريخية لتطور الموسيقى في العمل السينمائي:

"في عام ١٨٩٩ طلب الفرنسي إميل رينو بالمسرح البصري لمتحف جريفان من المؤلف الموسيقي جاستون بولان وضع موسيقى خاصة مصاحبة لعروض الصور المتحركة"(١٣)، وهذا ما دعا "بولان" إلى أن يضع مقطوعات موسيقية للبيانو تكون متناسقة مع سير الأحداث حيث يقوم العازف خلالها بالتتبع الدقيق لتتبع الصور.

وظلت الأفلام الصامتة بعد ذلك يتم عرضها بمصاحبة عازف على البيانو أو الاستعانة بالفرنوغراف، وكان دور الموسيقى متواضعاً في هذه الحقبة، كما أبرز بعض التتابعات أو القضاء على السكون وإقامة الخيط المتصل من بين الصور غير المتصلة، وفي عام ١٩٠٨ جرت محاولة تحسين هذه الصيغة عندما طلب إلى "سان سيانس" من أحد الرواد المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين كتابة نوتة موسيقية خاصة بفيلم دوق دي جيز" لكنه رفض ذلك ومع هذا فقد قام الكثير من الناشرين بإعداد منتخبات موسيقية، وهي نوع من المقتطعات التي تضم بعض المقطوعات التصويرية أو الوصفية الملائمة لجميع المواقف.

وفي عام ١٩٢١ كتبت لأول مرة موسيقى من "ماريوس فرانسوا جيار" مطابقة تماماً لزمن أحداث فيلم "إيلدورادو" للفرنسي "مارسيل ليربييه"، وبعد ذلك بوقت قليل أعد "أرتور هونيجير" الموسيقى لفيلم "العجلة" "لإبيل جانس"(١٤).

وقد رأى لرينيه "إريك ساتي" المؤلف الموسيقي الفرنسي الذي أعد فيلم "استراحة بين الفصول" عام ١٩٢٤ حل لمشكلة موسيقى الأفلام، فكتب يقول: "الموسيقى يجب أن تبرز الصورة والحركة دون أن تأخذ أهمية بارزة، ودون أن تفرض نفسها عن طريق الألحان الهارمونية القابلة لاجتذاب المشاهدين وصرفهم عن الصور، ودورها يجب إذن أن يكون زخرفياً صرفاً(١٥).

ومع ظهور السينما الناطقة في عام ١٩٢٧ أشيع استخدام الموسيقى في الأفلام وكانت صالة العرض يخصص لها مكان للأوركسترا ، وكانت الإضاءة الخاصة بالنوتة الموسيقية وقائد الأوركسترا والعازفين على أوتار الآلات الموسيقية كثيراً ما تلفت أنظار المتفرجين، ولكن مع ذلك كان دور الموسيقى لا يزال غير موظف درامياً.

وظلت تتصارع الموسيقى مع فن السينما حتى أصبحت لها توظيفًا دراميًا يفوق الوصف في الأعمال السينمائية التي كثيراً ما حصلت على أوسكار لأفضل موسيقى تصويرية لهذه الأعمال ومن هنا ننتقل إلى طرح سؤال لهذا البحث وهو

هل الموسيقى فنًا وجدانيًا وحسيًا أم ذهنياً إدراكياً؟

"إن تأثير الموسيقى لا ينحصر في الإمتاع الحسي والذهني فهي فن وفكر لها قدرة تربوية فعَّالة في تقويم النشء ورفع مستوى تذوقهم للفنون وتشجيعهم على تحقيق أحلامهم وتعليمهم حب الحياة كل هذا إلى جانب شغل أوقات الفراغ، وغنى عن القول أن الفن بوجه عام يصقل الشخصية ويهذب الوجدان"(١٦).

"لقد اختلفت حول هذه النقطة آراء الفلاسفة ورجال الفكر لأن الموسيقى تخلق عالماً لا يرتبط بالواقع الملموس بأية صورة وإنما يكمن الجمال في ذاتها ومضمونها ولا يمكن وضع دلائل تشير إلى هذا المضمون إلا حسن التنسيق واتقان الصنعة والمهارة في الأداء"(١٧).

فالجمال في الموسيقى يبعث لذة إدراكية تستمد من تأمل Meditation عمل فني أبدعه إنسان وهبه الله القدرة على التعبير بالأنغام، والتعرف على القيمة الجمالية يبدأ بقدرة العمل على إثارة إعجابنا وتفصيلنا نتيجة لتفاعله مع عقل الإنسان ومشاعره(١٨).

لقد أثبت علم النفس الحديث أن الأفكار الموسيقية حدسية تأتي فجأة وتلقائية ثم تخضع لتغيرات أو تحسينات أو

تدخل عليها إضافات حسب مناهج العلوم الموسيقية ومتطلبات المنطق الموسيقي السليم، ومعرفة أن المنهج العلمي يهدف إلى الدقة والضبط أما الفن فلا يهدف إلا للتعبير والجمال، هدفان مختلفان تماماً، فلو كان الفنان المؤلف على دراية واسعة بخصائص التفكير العلمي ازداد خياله خصوبة واكتسب تعبيره حيوية وفنه جمالاً(١٩). ولقد أعطت الحضارة الإنسانية للمؤلف وسيلة مثلى للتعبير لها إمكانيات لا نهائية ألا وهي "الأوركسترا السيمفوني الكامل التكوين" فهذا الجهاز قادر على تحريك الحواس والإيحاء بأعمق الخواطر العقلية والحسية إذا أحسنت الكتابة له(٢٠).

إن للموسيقى موضوع مثالي للتأمل يجعل العقل يقوم بدوره ليستشف ما في تلك المادة الأثيرية من مضمون ومن قيم فنية وأخرى جمالية هي بلا شك عوامل تنمية الذوق ورقة الأحاسيس(٢١).

وترى الباحثة أي رباط يمكن أن يوظف بين هاتين اللغتين فالفن السينمائي أيضًا هو علم وله نظرياته ومناهجه العلمية فكلما اعتمد الفنان المبدع وأخص بالذكر المخرج والمونتير على التفكير العلمي ازداد خياله خصوبة واكتسب تعبيره حيوية وفنه جمالاً.

ولذلك نجد أن الفنان السينمائي والفنان الموسيقي كلاهما يتلقوا العلم في أكاديميات الفنون المختلفة المتخصصة وذلك لإخضاع الطالب إلى كيفية التفكير العلمي ودراسة الأسس السينمائية والموسيقية وذلك ليكتمل الفن مع الموهبة وينطلق الخيال العلمي الإدراكي والوجداني من خلال تلك الموهبة المثقلة، ليقدمان الفن الذي يحمل معاني سامية.

اختلفت بعض الآراء حول كون الموسيقى فناً وجدانيًا أم فنيًا عقليًا أم الاثنين معاً؟

الفكر الموسيقي والمنطق:

وترى الباحثة أن الموسيقى فن وجداني وحسي وعقلي معا، فالمتلقي يشعر أولاً ثم يحس ثم يدرك، ولكن هناك بعض الاختلافات في الموسيقى التصويرية، حيث هناك أنواع مختلفة من الأفلام والمقصود بالنوع (*4) هنا Genre، الذي تعود جذور مصطلح النوع إلى الفيلسوف الشهير "أفلاطون" و"أرسطو"،(٢٢) ومثالاً ففي فيلم الفك المفترس Jaws للمخرج سبلبيرج " Spielberg؛Steven"، العقل أولاً يدرك أن هناك خطراً ما سوف يصيب شخصاً بمجرد سماع الموسيقى المنذرة بالخطر، بينما نجد في أفلام الرعب التي تعبر عن اللاوعي.

كما تتفق الباحثة مع "بروس كاوين""Bruce Kawin" الذي يتفق مع النظرة الأسطورية من النوع الفيلمي من خلال تحليله لطبيعة أفلام الخيال العلمي، وأفلام الرعب ففيها يرتبط الأحلام والأساطير وعالم السحر، كما قدمه "فريزر" وأفكار "فرويد" حول اللاوعي وتطور "بروس كاوين" فكرته مشيراً إلى أن أفلام الخيال العلمي تعبر عن الوعي من الجانب الأسطوري من جانب الحياة، أما الرعب فهو يعبر عن اللاوعي(٢٣).

وترى الباحثة رغم أن أفلام الرعب تتعامل مع اللاوعي إلا أن هناك الإدراك الواعي بالترقب والاستنتاج والخوف فهذه النوعية الفيلمية تتعامل مع العقل والوجدان من خلال المبدع والمتلقي معًا.

كان الفيلسوف أفلاطون أول من حاول دراسة عملية الإبداع الفني وقد انتهى إلى أنها عملية لا يتحكم فيها المبدع وأنها ضرب من النبوغ وأن أساسها الإلهام لأن المبدع يبتكر من تلقاء نفسه بلا حاجة لأي شيء من خارجه وهو في حالة غيبوبة روحية، كما لو كان الفنان نفسه في وقت الإبداع مفعولاً وليس فاعلاً، وكأن روحاً غير روحه تسكنه وتملى عليه.

أما الجانب الجمالي في العمل الفني الموسيقي فسيظل غير قابل للشرح أو التفسير لأن معايير الجمال ومقاييسه لم تحدد بعد ويصعب استخلاصها، إنها تستشعر فقط(٢٤).

وعن الإدراك فإن للإنسان وسيلتان: العقل والوجدان، ولابد من اجتماعهما معاً عند الشخص السوي تماماً كما تجتمع فيه حاستي البصر والسمع على الرغم من اختلاف كل منهما، بالرغم من اختلاف وظائف العقل والوجدان اختلافاً موضوعياً فلا يجوز فصل أحدهما عن الآخر في عملية الإدراك فالاثنان متكاملان والعقل مجاله العلوم، والفكر، المنطق أما الوجدان فمجاله ما يتلعق بالذات، والنفس، والمشاعر، وعلى هذا الأساس هل يجوز فصل العلم عن الفن باعتبار أن العلم مصدره العقل الواعي وأن الفن مصدره الوجدان؟

فالإبداع الموسيقي لا يرتسم في ذهن المؤلف وخياله دفعة واحدة ولا في لحظة واحدة فالعمل الجديد يخرج إلى الوجود على مراحل ولكن جزئياته يجب أن تترابط \في وحدة عضوية تحتوي على الفكر والمنطق والجماليات(٢٥).

تتفق الباحثة بأن الموسيقى "تخاطب العقل والوجدان في آنٍ واحد لأنها تتمتع بلغة حروفها الأبجدية سبعة فقط

ولكنها ذات لهجات عديدة تختلف باختلاف الشعوب والقوميات والبيئات ولها عند كل شعب أنغام وقيم جمالية يحسها ويستمتع بها ولها كذلك صيغ وأساليب تقليدية منها ما هو مركب أي متعدد الأصوات polyphonic وما هو ذو خط لحني مفرد Monophonic أي لا تسانده الهرمونية أو البوليفونية مثل موسيقى شعوب الشرقين الأقصى والأدنى"(٢٦).

الموسيقى علم : ذلك لخضوعها لقواعد ونظريات وأسس تتركز عليها.

الموسيقى فن : ذلك لأنها موهبة نستطيع بواسطتها التعبير عن أحاسيسنا الداخلية من حزن فرح وألم وكلما استمعنا إلى الموسيقى ينتابنا الشعور بالراحة والطمأنينة وتتوغل إلى أنفسنا شيئًا فشيئًا. حتى يكتمل الوجدان والإدراك أو الإدراك والوجدان أو كلاهما.

الموسيقى لغة : لأن لها حروف ورموز تقرأ بها كباقي اللغات الأخرى(٢٧)

فالموسيقى ليست لغة العواطف فحسب بل لغة الفكر والفهم أيضاً، فهي تسمو بسمو الإنسان وترقى برقيه، فالقوم الذين تحررت نفسيتهم وارتقت فإن موسيقاهم تعبر عن عواطف تسمو عن الشهوات وتعلو عن الأغراض الحيوانية الذاتية.

وصدق (كونفوشيوس) حين قال: "**إذا أردت أن تتعرف على حضارة أمة من الأمم، فاستمع إلى موسيقاهم**" ففن الموسيقا لم يكن يوماً إلا جزءاً من الكبرياء القومي عند كل شعب.

ومما لا ريب فيه أن الفنون والآداب تعكس بوضوح كل ما يطرأ على المجتمع الإنساني من تغيرات سياسية واجتماعية، فالفنان بطبيعته الحساسة المرهفة يعد من أكثر الناس تأثراً بالمفاهيم الجديدة للمجتمع الإنساني الذي يعيش فيه، وتأتي أعماله الموسيقية صورة صادقة عن التعبير عن روح تلك الاتجاهات.

العناصر الموسيقية :

١- يجب علينا أن نعرف جميعًا أن الموسيقى لها قوالب موسيقية عالمية كلها تأتي على عدة أشكال وأنواع وهناك أنواع عدة وهي :

أ- الموسيقى الآلية :وهي الموسيقى التي تعتمد على تجسيدها وإخراج الصوت منها على الآلة.

ب- الموسيقى الغنائية :وهي التي تعتمد على الحنجرة البشرية لإخراج الصوت غنائيًا تسمى قوالب موسيقية غنائية .

ج- الموسيقية الغنائية الآلية مع بعضها البعض: حيث تتحد الآلة مع الغناء ليسمى قالب موسيقي غنائي آلي .

د- الموسيقى الغنائية الآلية الراقصة أو مع دبكات شعبية.

أنواع القوالب الموسيقية .

إن القطعة الموسيقية في أي قالب لها عدة عناصر وهي :

١- الإيقاع :

هو سرعة أداء النغمات ومواقع النبر فيها (سرعة اللحن) ويمثله رقمان يوضعان في بداية القطعة الموسيقية ليحددوا سرعة أداء اللحن وهو ما يسمى بالميزان .

٢- كنتربونت:

هي نغمة مقابل نغمة أو نوتة مقابل نوتة .

٣- الأصوات"البليفونية":polyphonic

ويعني اجتماع خطين لحنين أو نغمتين في اللحظة نفسها ويشمل تعدد الصوت الموسيقي على ناحيتين إما أن يكون علم تقابل الألحان وهو المسمى الكنترابوينت وعلم توافق الألحان والذي يسمى هارموني .

٣- اللحن Melodies

وهي عبارة عن سلسلة من الأصوات مختلفة الارتفاع والنوع والحدة تتوالى لتكون سلسلة مترابطة لها بداية ونهاية وتنحصر بين أعلى صوت والذي يسمى قمة وأخفض صوت ويسمى القاع.

٤- الشكل البنائي:

ويتكون من الهيكل العام للقطعة الموسيقية وكما يدرس العلاقة بين الأجزاء والتفاصيل والهيكل العام للقطعة الموسيقية.

٥- **الهارموني Harmonic**

هو علم تعدد الأصوات أي سماع أكثر من صوت في الوقت نفسه مع مراعاة حاسة السمع(٢٨) .

٦- **التوزيع الموسيقي:**

ويشتمل على معرفة واسعة بطوابع الآلات الموسيقية واستخدامها في القطع الموسيقية المختلفة مع الأخذ بعين الاعتبار إمكانية هذه الآلات وتقنيات العزف عليها وإمكانية مزج أصواتها للحصول على طوابع جديدة مع الآلات الأخرى .

٧- **الأداء:**

يشتمل على عزف أو غناء ما يردده المؤلف الموسيقي بصورة صحيحة ويتطلب الأداء مهارة من المؤدي ومعرفة أساليب الأداء والمدارس الموسيقية المختلفة .

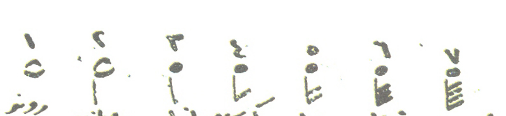
وسوف تتناول الباحثة الموسيقى ليست من الناحية الجمالية فقط بل من كونها لغة لها أبجاديتها كاللغة العربية أو اللغة الإنجليزية أو أية لغة أخرى.

إن العنصر الأساسي في تدوين كل لغة هو الحرف الأبجدي الذى يتكون منه الكلمات والجمل التي تجمع هذه الكلمات في سطور، ففي عنصر الموسيقي الأساس هو الصوت الذي يشغل فراغاً زمانياً وبإضافة صوت إلى آخر تتكون الفقرة الموسيقية ومن مجموع الفقرات الموسيقية تتكون الجمل الموسيقية، فهذه الجمل تدون على هيئة سطور أفقية مفردة تسمى بالسطر الموسيقي يشتمل من أبجديات الموسيقى على المقاييس الزمينة، الصمتات الموسيقية من وسائل الإطالة، المساحة الزمينة، الأوزان الموسيقية، استثناءات المقاييس الزمينة(*5) ، الحروف الهجائية للأصوات الموسيقية، المدرج الموسيقي، المفاتيح الموسيقية.

وسوف تنتقي الباحثة أهم هذه الأبجاديات الموسيقية التي تفيد في هذا البحث ومنها:

١- **المقاييس الزمنية:**

هي عبارة عن أشكال تستعمل لقياس الصوت



الموسيقي من حيث المدة الزمنية، وتعرف اصطلاحاً بالأشكال الموسيقية وعددها سبعة وهم:

٢- **الحروف الهجانية Du Nom Des Notes**(*6)

فمن المتعارف عليه أن لكل لغة حروفها الهجائية ومن مجموع هذه الحروف تترجم الكلمات ومن مجموع الكلمات تتكون الجمل اللغوية.

ففي هذا البحث ستتناول الباحثة بالموسيقى كلغة هجائية بشكل موجز بينما ستهتم الباحثة بالموسيقا كلغة تعبيرية حسية وإدراكية ووجدانية وتأثيرها وكيفية استخدامها الدرامي في الأعمال السينمائية، فالحروف الهجائية هي سبعة ترتب ترتيباً تصاعدياً وتعرف اصطلاحياً بالسلم الموسيقي.



وتتكرر هذه الحروف لتكون الطبقات الصوتية المختلفة من الطبقات الغليظة أو الطبقات الحادة، تلك الأصوات التي تتحكم المقاييس الزمنية التي سبق تعريقها في هذا البحث في قياسها وتتحكم الأوزان الموسيقية في تخزين كمياتها في المساحات الزمنية المختلفة التي تعتبر أجزاء متساوية في السطر الموسيقي، وبترتيب هذه الحروف السبعة وتثبيتها في أوضاع مختلفة نحصل على المعاني المختلفة التي تتضمنها الألحان الموسيقية جميعها(٢٩).

وترى الباحثة أن هناك ثمة علاقة وثيقة بين الموسيقى والشعر من ناحية اللغة، فالجملة الموسيقية عبارة عن مربعات لحنية تجمع المفردات الموسيقية والتعبيرات البيانية اللحنية وتحتوي على معنى تام وتترك في النفس أثراً معيناً، حينما تقرأ قصيدة شعرية دون دراسة للأساليب البلاغية أو المحسنات اللغوية التي تحتويها، وفي هذه الحالة تقرأ القصيدة عشرات المرات حتى ولو حفظتها عن ظهر قلب. وكمثل للذي يتعرض للخطابة دون أن يعرف كيف يؤثر في مستمعيه لأنه لم يسبق له دراسة أساليب الخطابة ولم يشعر بمعاني خطبته التي يقرأها للناس.

وقد عرفت الجملة الموسيقية كمحور للأحان وعرفت أنها مكونة من فقرات وبقى أن تعرف أن هذه الفقرات تنظم صورتها

البسيطة على وزن القوافي الشعرية أي أنها تخضع لقاعدة حسابية تسمى (المربع اللحني) الذي يحتوي على فقرات لحنية وبإضافة مربع لحني إلى آخر تتكون الجملة الموسيقية التي هي عبارة عن مجموعة من المربعات التي تنتهي بفواصل وهي عبارة عن صمتات موسيقية تكمل مساحتها الزمنية.

العلاقة بين وسائل الانتقال السمعية في السينما وبين ما يقابلها في الموسيقى:

تتشابه العلامات أو المصطلحات بين وسائل الانتقال السمعية للشريط السينمائي في عملية المكساج، مع العلامات أو المصطلحات الموسيقية فعند استخدام مشهد بعينه يتحتم إنهائه Feed out لابد من كتابة ذلك في صحيفة الإشارات بهذه العلامة Q Sheet (*7) (↓)، ويقوم المؤلف الموسيقي أيضاً بكتابة الجملة الموسيقية التي تختفي تدريجياً ويضع المصطلح المناسب لهذا وهو Deminuendo >أي من مرتفع إلى منخفض، وعندما تكون الجملة الحوارية يتم إلقائها في مشهد ما بطريقة ناعمة همساً Whisper فهنا يقوم مونتير السينما ومهندس الصوت رغم خفوت الصوت بعمل Level صوتي يظهرها ناعمة ويقوم مؤلف الموسيقى بتنفيذ نفس الفكرة في إنهاء جملة موسيقية أو عزفها بطريقة ناعمة ويضع علامات مثل P.P(*8) أي ضعيف جداً)، أو من المرتفع أى المنخفض تدريجياً ويسمى (ديمنيويدو)(*8)، وأيضاً إذا آراد المخرج أن يرفع الموسيقى تدريجياً وأن تعلوا في مشهد به صراع يتصاعد، فهنا يقوم المونتير بعمل علامة في صحيفة الإشارات Q. Sheet وشكلها كالآتي (↑).

وتقابل هذه العلامة الدولية International Mark في الموسيقى هذا الشكل (< وتسمى")Crescendo" كرتيشندو (*9) وفي المشاهد التي يحتاج فيها كلاً من المخرج والمونتير عمل مزج Dissolve في الموسيقى بين مشهدين بمعنى اختفاء تدريجي للموسيقى في المشهد الأول وظهور تدريجي في نفس الوقت للمشهد الثاني فهنا يقوم المونتير بوضع كل مقطوعة موسيقية على حدة في تراك Track في جهاز Final Cut أو بنظام السينما على بند Bandوذلك ليستطع مهندس الصوت في التحكم في عمل المزج بين المشهدين وهنا يضع المونتير في صحيفة الإشارات هذه العلامات (⨯) كما تقابل هذه العلامة في الموسيقى ما يشبهها في السمع (<>) وتعرف باسم (كرتيشندوودمنويندو)(*10). ويضع المونتير لمهندس الصوت نفس العلامة وتسمى Feed out، و(<>) Feed In

ونخلص من هذا التشابه بين هذه العلامات الموسيقية والسينمائية بأن كليهما علامات دولة ولغة عالمية لكل الشعوب، ولكن بحكم دراسة الباحثة للموسيقى سابقاً استطاعت أن توضح هذه العلاقة في أبسط صورها لإضافتها للسينما وإثراء السينما كبحث جديد.

وهنا يتحتم على الباحثة أن تفرق بين "التعبير اللحني" و "التظليل الصوتي". فالتعبير اللحني هو عبارة عن نقل الأحاسيس المتباينة التي تدل على التعبيرات البيانية للجملة الموسيقية.

التعبير اللحني يختلف في صورته هذه عن التظليل الصوتي في أن مصطلحات التعبير تشمل جملة موسيقية أو جزء من جملة موسيقية أما التظليل الصوتي فيشمل صوتاً أو عدة أصوات موسيقية دون أصوات الجملة الأخرى(٣٠).

بينما التظليل الصوتي عبارة عن (تميز بعض أصوات الجملة المظللة بالصور والرموز وأدائها بشدة أو بنعومة مفاجئة أو متدرجة).

وتوضح صور التظليل رموز تحت الأصوات المراد أداءها بشدة أو بنعومة فتكسبها ظلالاً وألوانها تساعد على تأكيد المعنى الذي آراد المؤلف الموسيقي إبرازه في فكرته(٣١).

وهذا جلعنا نؤكد في هذا البحث على تلك العلاقة الوثيقة بين لغة السينما ولغة الموسيقى. فكلاهما يمثلان لغة عالمية لجميع الأجناس البشرية، فالمتلقي يستطيع أن يفهم لغة السينما لأي فيلم كما أنه يستطيع تذوق الموسيقى التصويرية لأي فيلم عالمي أو محلي وكلاهما يلعب على المتعة الوجدانية والحسية والإدراكية لذلك يتلقاه العالم كله دون احتياج لترجمة أسفل الكادر السينمائي.

وسوف تعرض الباحثة جدولين يوضحان التعبير الموسيقي والتظليل الصوتي المتعارف عليه للمتخصصين الموسيقيين وإضافة هذه المصطلحات للعاملين بالسينما ليكتمل البحث في إبراز هذه العلاقة بين فن السينما وفن الموسيقى فكلاهما يتمتع بلغة خاصة وإيقاع خاص وزمن خاص وأدوات خاصة وكلاهما فن وعلم يعملان على الوجدان والإدراك والمتعة.

هذا الجدول يوضح بعض المصطلحات الموسيقية الإيطالية التي يمكن للمونتير السينمائي أن يستعين بها ويوجهها إلى المؤلف الموسيقي Composer لوصف المشاهد بمصطلحات دقيقة لا تحتمل الخطأ.

الاصطلاح الموسيقى		كيفية نطقة	معنى الاصطلاح
Cin, Anima		كون انيماتو	تؤدى الجملة بروح
Animato		كون موتو	تؤدى الجملة بانتعاش
Conmoto		كانتابلى	تؤدى الجملة بأسلوب غنائى
Cantabile		ليجاتو	تؤدى الأصوات بتزاحم
Legato		ليجاتيسيمو	تؤدى الأصوات بتزاحم أكثر
Legattissimo	Leg	صوستينوتو	تؤدى الأصوات بتماسك
Sostenuto	Sost	تينوتو	تؤدى الأصوات بتكامل
Tenuto	Ton	اموروزو	تؤدى الجملة بحب .. بوله
Amorooso	dol	اباسيو ناتو	تؤدى الجملة بحب .. بشغف
Appassionato		ديليكاتو	تؤدى الجملة بحب .. برقة
Delicato		دولتشى	تؤدى الجملة بحب .. بعذوبة
Doloessimo		دولشيسيمو	تؤدى الجملة بحب .. بمنتهى العذوبة
Con Gusto		كون جوستو	تؤدى الجملة بحب .. بتذوق
Calmato		كالماتو	تؤدى الجملة بحب .. بهدوء
Tranquillo		ترانكويلو	تؤدى الجملة بحب .. بمنتهى الهدوء
Piano	P	بيانو	تؤدى الجملة بنعومة
Pianissimo	P P	بيانيسيمو	تؤدى الجملة بكثير من النعومة
Piano Pianissimo	PPP	بيانوبيانيسيمو	تؤدى الجملة بمنتهى النعومة
Mezzo Piano	m P	ميتزو بيانو	تؤدى الجملة بنعومة متوسطة
Un Poco Piano	POCOP	آن بوكوبيانو	تؤدى الجملة بقليل من النعومة
Forte	F	فورتى	تؤدى الجملة بشدة
Forte fortissimo	F F	فورتيسيمو	تؤدى الجملة بكثير من الشدة
Un Poco forte	FFF	فورتى فورتيسيمو	تؤدى الجملة بمنتهى الشدو
Mezzo forte	Pocof.	آن بوكو فورتى	تؤدى الجملة بقليل من الشدة
Piano forte	m F	ميزو فورتى	تؤدى الجملة بشدة متوسطة
Forte Piano	P F	بيانو فورتى	تؤدى الجملة بنعومة تتبعها شدة
Sforzando Forzando	F P	فورتى بيانو	تؤدى الجملة بشدة تتبعها نعومة
Smorzando	SF	سفورز اندو فورزاندو	تؤدى الجملة على شكل صيحة
Rinforzando	Fz	سمورز اندو	تؤدى الجملة متدرجة من الشدة إلى النعومة
Decrescendo	rF	رينفورزاندو	تؤدى الجملة بشدة مؤكدة
Crescendo	Decres / Cres	ريكرتشندو / كرتيشندو	تؤدى الجملة متدرجة من نعومة إلى شدة
Deminuendo	Dim.	ديمينويدو	تؤدى الجملة من الشدة إلى النعومة

معنى الاصطلاح	كيفية نطقة	رموز	سرعة أزمنته الموسيقية فى الدقيقة		الاصطلاح الموسيقى
			من	إلى	
تؤدى أزمنة الجملة ببطء ووقار	جرافي		٤٠	44	Grave
تؤدى أزمنة الجملة ببطء وثقل	بيزانتي		٤٥	٤٨	Pesante
تؤدى أزمنة الجملة ببطء واتساع	لارجو		٤٩	٥٢	Largo
تؤدى أزمنة الجملة ببطء وتراخ	لينتو		٥٣	٥٦	Lento
تؤدى أزمنة الجملة ببطء بتمهل	اداجيو		٥٧	٦٠	Adagio
تؤدى أزمنة الجملة باتساع أقل	لارجيتو	Largh.	٦١	٦٤	Larghetto
تؤدى أزمنة الجملة بتأنى	اندانتي	Andte	٦٥	٧٤	Andante
تؤدى أزمنة الجملة بتوانى	اندانتينو	Andino	٧٥	٨٤	Andantino
تؤدى أزمنة الجملة باعتدال	موديراتو	Mod.	٨٥	١٠٤	Moderato
تؤدى أزمنة الجملة كالسير العادى	اللامارشيا / مارزيالى		١٠٥	١٠٨	Alla Marcia
تؤدى أزمنة الجملة عاجلة بفرح	اللجريتو		١٠٩	١١٦	Marzeale
تؤدى أزمنة الجملة بنشاط	انيماتو	Allrro	١١٧	١٢٦	Allegretto
تؤدى أزمنة الجملة عاجلة بفرح	اللجرو		١٢٧	١٣٦	Animato
تؤدى أزمنة الجملة بخفة	لجيرو	Allo	١٣٧	١٤٦	Allegro
تؤدى أزمنة الجملة سريعة بحيوية	فيفاتشي		١٤٧	١٥٦	Leggiero
تؤدى أزمنة الجملة سريعة	فيفو - فيلوتشي	Viv.	١٥٧	١٦٦	Vivace
تؤدى أزمنة الجملة بسرعة أكثر	فيفاتشيسيمو	Viv.	١٦٧	١٧٦	Vivo
تؤدى أزمنة الجملة سريعة جدا	بريستو		١٧٧	١٨٦	Veloce
تؤدى أزمنة الجملة ينتهى السرعة	بريستسيمو	Vivmo	١٨٧	٢٠٨	Vivacissimo
		Pres			Presto
					Prestissimo

ومن الجداول السابقة أيضاً تنوه الباحثة عن محاولة تلاحم هذه المصطلحات لكي يستطيع المونتير التعبير عن احتياجاته في وضع الموسيقى التصويرية للفيلم بلغة يستطيع تفهمها المؤلف الموسيقي وتنفيذها مؤلفة حصيصاً للفيلم ليمتزجا العملان الفنيان معاً بلغة واحدة تُسهّل تنفيذ العمل السينمائي في أفضل صورة فنية.

فعلى سبيل المثال لا الحصر عندما يرغب المخرج والمونتير تحديداً في طلب موسيقى لمشهد يكون الممثل يلقي حواره بعنف فهنا يطلب المونتير بعزفها بطريقة F F وكما وضحت الجدول السابق، وتعني العزف بطريقة بها كثير من الشدة.

ولتلقى الباحثة الضوء على الإيقاع في السينما وارتباطه بالزمن وبين الموسيقى والزمن.

الحركة اللحنية : Du Mouvement

إذا افترضنا أن أساس الموسيقى هو الصوت المقاس بزمن فإن توقيت اللحن بزمن معين يُعتبر عنصراً هاماً من عناصر الأداء الموسيقي.

الحركة اللحنية هي عبارة عن "التقيد في أداء الجملة الموسيقية بتوقيت منتظم تحكمه الاصطلاحات التي تتراوح بين البطء والاعتدال والسرعة. واصطلاحات الحركة هي عبارة عن كلمات تؤدي معنى السرعة أو الاعتدال أو البطء عند الأداء«(٣٢).

هذا الجدول يوضح علاقة اصطلاحات الحركة اللحنية الشائعة ومدى فائدة هذا الجدول لمونتير السينما خاصة أنه الذي يحدد إيقاع المشهد وما يحتاج إليه من سرعة أو بطء أو اعتدال أو إيقاع مضطرب، ثم علاقة المشهد السابق واللاحق، وبالتالي بإيقاع الفيلم ككل.

فمن خلال هذه المصطلحات يستطيع المونتير التخاطب مع المؤلف الموسيقي والذي يحدد السرعة لهذه المصطلحات التي بهذا الجدول هو جهاز توقيت ويسمى باسم "المترونوم"(*11) فهو عبارة عن جهاز آلي يصنع إما على شكل ساعة وإما على هيئة صندوق هرمي الشكل، فهنا يقوم المؤلف الموسيقي بناء على طلب المونتير بتحديد

سرعة الفرق في المشهد بعد معرفته بالمصطلحات المبينة بالجدول، فإذا كان اللحن المطلوب "اللجرو" مثلاً فإننا نعمد إلى موازاة الثقل الحديدي بالمسطرة المدرجة التي دون عليها الاصطلاح وعدد الأزمنة الموسيقية التي تؤدي في الدقيقة الواحدة وليكن "١٢٧" زمناً موسيقياً، فالبندول سيتحرك يميناً وشمالاً "١٢٧" مرة في الدقيقة الواحدة في حركة تشبه حركة ساعة الحائط وتكرر هذه السرعة المنتظمة للاصطلاح الموسيقي وبالتالي يطبقها على باقي المصطلحات هذا يتشابه مع مونتاج السينما عندما يقوم بقياس المشهد عن طريق الساعة "Stop Watch"، وبالتالي تحويل مدة المشهد عن طريق المفيولا أو جهاز المونتاج بواسطة زر "المتراج"(*12) الذي بجهاز المفيولا أو الـ "Time Code" الذي بجهاز الـ "Final Cut" ذلك لتحويل عدد الكادرات إلى زمن بالثانية وبهذا يستطيع المونتير أن يحدد للمؤلف الموسيقي احتياجه للدقائق أو الثواني أو الكادر لكي يعزف الموسيقى بنفس الزمن اللحنى المناسب أو التصوير الموسيقي اللازم ويسمح للموسيقي أو العازف بإطالة الموسيقى عدة كادرات وذلك للانتهاء من التحدد اللحني مع إعطاء فرصة للمونتير بعمل Feed out في نهاية المشهد أو بدايته (٣٣).

مما تتكون الجملة المفيدة في اللغة العربية؟

الجملة المفيدة نوعان :

أ) جملة اسمية : وهي كل جملة تبدأ باسم .

ب) جملة فعلية : وهي كل جملة تبدأ بفعل .

تتكون الجملة من ثلاثة مركبات وهي

١) اسم : ما يدل على أمر معين : اسم إنسان . حيوان . نبات . جماد .

يقسم الاسم إلى قسمين :

- اسم محسوس : وهو ما ندركه بالحواس .
- اسم غير محسوس : ما لا ندركه بالحواس .

٢) فعل : كل كلمة تدل على عمل نقوم به ويقسم الفعل إلى ثلاثة أقسام

- فعل ماضي : ما يدل على عمل حدث في الزمن الماضي .
- فعل مضارع : كل فعل يدل على حدوث العمل الآن أو في المستقبل
- فعل أمر:كل فعل يطلب منا القيام به في المستقبل(*13)

فلفظ يترقب أو ينذر.... فنجدهما في الموسيقى عندما يوظف درامياً في فيلم سينمائي فالمتلقي يشعر بلحظات الترقب أو الإنذار عندما يسمع الموسيقى أولاً قبل مشاهدة الصورة ويدرك المتلقي أن خطراً ما سيحدث بمجرد سماع نغمات تدل على الإنذار أو الغموض Mystery وتكون طريقة عزفها إما بتكرار النغمات بشكل ثابت أو عزفها بطريقة (ميستير يوزو) Misterioso

أما لفظ أتوقع التوقع أو مفاجأة في اللغة العربية يقابلها المفاجأة الدرامية في السينما كما يقابلها العزف بطريقة المفاجأة أيضاً في التأليف الموسيقي بأن تكون طريقة عزف النغمات بشكل حاد وسريع (فيفو فيلوتشي) Vivo Veloce

وعلامة الاستفهام في اللغة العربية يجسدها المخرج في صور بصرية في السينما ولها أيضاً نغمات واضحة في العزف توحي للمستمع بالاستفهام وذلك عن طريق فتح الجمل الموسيقية لتصبح الجملة الموسيقية المؤلفة جملة غير تامة – أي غير مكتملة سمعياً .

فلفظ يضحك يمكن التعبير عنه بصرياً ولكن توحي الموسيقى أيضاًمن خلال اللحن الموسيقي التعبيري عن الضحك، وبالرغم أن مفردات الموسيقى هم سبع نغمات فقط إلا أن قدرتهما على التعبير لا حدود لها، فهي تستطيع بهذه النغمات السبع التعبير عن أدق المشاعر الإنسانية الانهائية، وتأثيره على الوجدان والعقل.

والجدير في بحثي هذا الربط بين اللغة العربية واللغة السينمائية واللغة الموسيقية.

فالجملة الأسمية والجملة الفعلية وفعل الأمر وأفعال الماضي وأفعال الحاضر والفعل والفاعل والمفعول به وكل قواعد النحو في اللغة العربية لها ما يقابلها في اللغة الموسيقية ويمكن التعبير عنها بالعزف.

هذا هو ما يمكن أن تقدمه الموسيقى التصويرية المؤلفة خصيصاً للفيلم بشكل محايد دون الإبحار في العملية الوجدانية أو ما تثيره أو تنقله لنا الموسيقى بمفهومها التقليدي، حيث إنها تلعب دوراً آخر في أنها أحياناً ما تكون موسيقية تجريدية.

وأخيراً فترى الباحثة أن الآلة الموسيقية يمكن أن تقدم الأحاسيس المختلفة ضحك، بكاء، صراخ، لعب ... إلخ فهي طبيعية ومرنة ولكن المؤلف هو الذي يحدد لها ماذا تقدم من مشاعر، فالبيانو في أفلام هتشكوك يعبر عن الإثارة التشويق والترقب بينمايوظف البيانو في حالة أخرى للتعبير عن الرومانسية، فالخلاصة أن الآلات الموسيقية تعبر عن ما يوظفه لها المؤلف، ولخدمة فن الموسيقى على وجه العموم وفن السينما على وجه الخصوص.

ولا يمكن إغفال دور الذاكرة في تخزين الأعمال السينمائية التي لعبت الموسيقى التصويرية دوراً هاماًفي تثبيت تأثيراتها الفكرية والوجدانية في أنفسنا، فالأعمال الفنية العظيمة تبقى في أذهان الناس وذاكرتهم، بينما يمحوا الزمن ما لا يرقى إلى مستوى العظمة.

وقد حاولت الباحثة إبراز محاولاتها لإظهار العلاقة الجدلية بين فن السينما (المونتاج) تحديداً وفن الموسيقى واللغة العربية لإبراز النواحي الإدراكية والوجدانية والحسية لخدمة التوظيف الدرامي.



المراجع باللغة العربية:

١- أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، الطبعة الثانية، دار العرب اللبناني، سنة ١٩٦٥.

٢- أكرم محمد عبد اللطيف نمير: رسالة دكتوراة غير منشورة، مفهوم الدراما الموسيقية في الأفلام السينمائية.

٣- أمين صالح: مقال في جريدة الأيامن البحرينية، ١٢ ديسمبر.

٤- جريدة الأهرام، نشر لأنيس منصور في عاموده اليومي (مواقف)، العدد الصادر في ١٩٨٣/٥/٣٠م.

٥- حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٧.

٦- حصة الرفاعي: أغاني البحر، منشورات ذات السلاسل، الكويت سنة ١٩٨٥.

٧- روج مانفر: الفيلم والجمهور، ترجمة: برلنتي منصور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

٨- سلوى بكري: رسالة الدكتوراة، مشكلة تكوين شريط الصوت في الفيلم السينائي.

٩- سليم الحلو: الموسيقى النظرية. منشورات دار مكتبة الحياة؟ بيروت. لبنان، ١٩٧٢.

١٠- عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي- منطق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١١- هيلات ، مصطفى وخصاونه فاطمة: التربية الفنية والموسيقية في تربية الطفل ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن، ٢٠٠٧.

المراجع الأجنبية:

1- Academus Rudiments Primer, by R. Barrett-Watson, J. L. M'Kinlay, and R. H. Thomson. Text Book, 4S.; Questions Book, 4S. O.U.P, 1998.

2- Bloom, J. and Blair, S. (1997) Islamic Arts. London: Phaidon Press.

3- History of Art: From the Middle Ages to Renaissance, Impressionism and Modern Art. Star Fire Books(2005).

4- Susan Hayward: Key concepts in Cinema Studies: London New York, Second Edition.

5- Tomas Sobochack, Vivian C. Sobochack, An Introduction Film. The university of Utah, Little, Brown and company, Boston, Toronto, 1987.

المواقع الإلكترونية:

1- www.cinematechhaddad.com

2- http://www.tunisia-school.com

3- http://books.google.com.eg/books.

4-http://myschool.co.il/alnjah/files/2011/09/sentence-grade-7.doc.؟

الجرائد

١- جريدة الأهرام، نشر لأنيس منصور في عاموده اليومي (مواقف)، العدد الصادر في ١٩٨٣/٥/٣٠م.

2- Brend, B. (1991) Islamic Art.Cambridge, Massachusetts: HarvardUniversity Press.

3- Hattstein, M. and Delius, P. (2000) Islam: Art and Architecture.France: Konemann.

4- Irwin, R. (1997) Islamic Art.London: Laurence King Publishing.

5- Stierlin, H. (2002) Islamic Art and Architecture: From Isfahan to the Taj Mahal. New York, London: Thames and Hudson Ltd.

6- (2005)History of Art:From the Middle Ages to Renaissance,Impressionism and Modern Art.Star Fire Books.

7- St. Martin's Press, 1955

الهوامش

١- د/ سلوى بكير: رسالة الدكتوراة، مشكلة تكوين شريط الصوت في الفيلم السينائي.

٢- سليم الحلو:الموسيقى النظرية. منشورات دار مكتبة الحياة بيروت. لبنان، ١٩٧٢، ص ١٢.

٣- هيلات ، مصطفى وخصاونه فاطمة: التربية الفنية والموسيقية في تربية الطفل ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن،٢٠٠٧، ص ٢٢١.

٤- حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٧، ص ١٥.

٥- حصة الرفاعي: أغاني البحر، منشورات ذات السلاسل، الكويت سنة ١٩٨٥، ص ٢٧٠.

٦- أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، الطبعة الثانية، دار العرب اللبناني، سنة ١٩٦٥، ص ٩٠.

7- http://books.google.com.eg/books.

8- عبد القادر عقيل: www.cinematechhaddad.com

٩- جريدة الأهرام، نشر لأنيس منصور في عاموده اليومي (مواقف)، العدد الصادر في ١٩٨٣/٥/٣٠م، ص ١٦.

10- Academus Rudiments Primer, by R. Barrett-Watson, J. L. M'Kinlay, and R. H. Thomson. Text Book, 4S.; Questions Book, 4S. O.U.P, 1998, P.7.

١١- عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي- منطق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٨.

١٢- أمين صالح: مقال في جريدة الأيامن البحرينية، ١٢ ديسمبر.

١٣- روج مانفر: الفيلم والجمهور، ترجمة: برلنتي منصور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٤.

١٤- د/ أكرم محمد عبد اللطيف نمير: رسالة دكتوراة غير

منشورة، مفهوم الدراما الموسيقية في الأفلام السينمائية، ص.٨
١٥- عزيز الشوان: الموسيقى تعبير فني —ومنطق، نفس المرجع، ص.١٩
١٦- عزيز الشوان: نفس المرجع، ص.٢٠
١٧- نفس المرجع، نفس الموضع ص.٢٠
١٨- نفس المرجع ، ص.٢٥
١٩- نفس المرجع، نفس الموضع ص.٢٥
٢٠- نفس المرجع، ص.٣٣
21- Susan Hayward: Key concepts in Cinema Studies: London New York, Second Edition.P. 159.
22- Tomas Sobochack, Vivian C. Sobochack, An Introduction Film. The university of Utah, Little, Brown and company, Boston, Toronto, 1987, P. 442.
23- Bloom, J. and Blair, S. (1997) Islamic Arts. London: Phaidon Press. P.5.
٢٤- عزيز الشوان: موسيقى تعبير نغمي —ومنطق، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧.
٢٥- عزيز الشوان: نفس المصدر، ص.٥٧
26- http://www.tunisia-school.com
27- History of Art: From the Middle Ages to Renaissance, Impressionism and Modern Art. Star Fire Books(2005).
٢٨- إبراهيم مندور: النظريات الموسيقية، الانتاخنة، القاهرة، ١٩٥٩، ص.٣٧
٢٩- إبراهيم مندور: النظريات الموسيقية، مرجع سبق ذكره، ص.١١٦
٣٠- إبراهيم مندور : النظريات الموسيقية ، المرجع السابق ، ص ١٢٠ ، ١٢١,
٣١- إبراهيم مندور : النظريات الموسيقية ، المرجع السابق ، ص ١٢٢ ، ١٢٤,

(*1) الهارمونية: خط لحني منفرد.
(*2) البوليفونية: خطوط لحنية متعددة الأصوات ومتداخلة.
(*3) النبييل: آلة تشبه الفلوت مع تميزها بطول أكبر
(*4) النوع: عبارة عن أشكال مخلتفة من الأنماط والفئات والتصنيفات أو مجموعات فلمية لها نماذج وتركيبات وأساليب وتقاليد سينمائية متشابه تمكننا من التعرف عليه في الحال، والنوع هو العنصر أو المكون الذي يحدد التوجه العام للحبكه، ويجعل المتفرج والمتخصص يجهزان أنفسهما لاستقبال الفيلم.
(*5) المقاييس الزمينة:فالزمن هو عبارة عن خطوة منتظمة أو إيقاع منتظم كدقات الساعة أو نبضات القلب أو خطوة الجند سواء كانت هذه الدقات أو الخطوات سريعة أو معتادة أو بطيئة.
(*6) الحروف الهجائية: يرجع الفضل في أخذ هذه الحروف مسمياتها الحالية إلى "الباب جريجور" الي أخذ أوائل الأبيات من الحروف اللغوية لنشيد القديس يوحنا وذلك لتوحيد التراتيل في الكنسية، وجعلها مسميات لهذه الحروف.
(*7) Q sheet صحيفة الإشارات "وهو ورق يكتُب عليه المونتير لمهندس الصوت جميع وسائل الانتقال السمعية لينفذها بدقة في عملية المكساج.
(*8) P.PPianissimo أي تؤدى الجملة الموسيقية بمنتهى النعومة.
(*9) ديمنيويدو : Deminuendo ومعناها تلاشي شدة الأصوات المضللة بها تدريجياً عند الأداء أو الأعزف.
(*10) كرتيشندو : Crescendo ومعناها ازدياد شدة الأصوات المظللة بها تدريجة عند الأداء أما اصطلاحات التظليل الصوتي Des Nuances فهي عبارة عن حرف لغوي أو أكثر يرمز لاصطلاح أو أكثر من اصطلاحات التظليل الصوتي وتوضع هذه الحروف تحت الأصوات المراد تظليلها لتدل على شدتها أو نعومتها عند الأداء.
(*11) كريتشندو وديمنويدو:CrescendoDeminuendo ومعناها ازدياد شدة الصوت تدريجياً ثم تلاشيها تدريجياً عند الأداء.
(*12) المترونوم: يرجع الفضل في اقتراح جهاز التوقيت "المترونوم" لعالم سويسري "مايلزن".
(*13) المتراج: هو جهاز موجود بالمفيولا ويفيد في قياس عدد الكادرات وعدد الدقائق وفي قياس الفصل المونتاجي بعد عمل المونتاج النهائي تجهزياً لعملية المكساج.
(*14) http://myschool.co.il/alnjah/files/2011/09/sentence-grade-7.doc .

آليات الصورة التليفزيونية الرقمية الحديثة بين النظرية والتطبيق

فرض فن التصوير التليفزيونى نفسه كأحد أهم العناصر الأساسية والبارزة فى الفنون البصرية المختلفة والمتنوعة، وكان اختراع آلة التصوير التليفزيونى من خلال نظرية التسجيل الإلكترونى واحدة من أهم الخطوات التى ساهمت فى رقى وتطوير وسائل الاتصال بين البشر فى العصر الحديث، فلم تعد الصورة الفوتوغرافة السينمائية كما كانت من قبل هى وعاء التاريخ وذاكرته البصرية، بل نافستها الصورة التليفزيونية بقوة باعتبارها أهم مصادر التوثيق وأيسرها فى التوظيف والاستخدام وأقوى وسائل التواصل وحفظ الذكريات، فضلاً عما أصبح عليه من الفنون البصرية الجميلة التى تمتزج فيها الحرفة بالهواية لتصبح أرقى وسائل التعبير البصري فى المجال الإعلامى التى استخدمت خلالها الكاميرا الإلكترونية.

هشام جمال الدين | مصر

إن استخدام الكاميرا الإلكترونية ليس فقط فى توثيق الأحداث والأخبار وتسجيل البرامج الإعلامية بمختلف أنماطها، بل وُظفتْ أيضاً فى تسجيل مختلف المناسبات العامة والشخصية. ولما كانت طبيعة العمل الإعلامى ترتبط بشكل وثيق بتطور التكنولوجيا ، خصوصاً فى مجال الإعلام البصرى الذى كانت تحكمه العديد من أليات العمل التقليدية والتى كانت تحول بالمصور دون الوصول إلى غايته الوظيفية مثل حجم الألة الذى كان يسبب له قدراً غير هين من الإعاقة وصعوبة الحركة، والذى كان يعتبر من التحديات الكبيرة التى أثّرت فى مهنية المصور التليفزيونى وقدرته الاحترافية وخصوصاً بالمجال الإخبارى الذى يعتمد على عوامل السرعة تحقيقاً لمبدأ السبق الإعلامى فى نقل الأحداث ، وصولاً إلى جودة الصورة التى كانت متواضعة نسبياً فى أدوات التصوير التليفزيونية الإلكترونية التقليدية أنذاك ، التى مثلت بدورها أحد أهم العوائق التقنية وكانت تحول دائماً وأبداً دون الحصول على اللقطات والمشاهد الدرامية بجودة عالية ، وبالتالى لم تتحقق للمصور السيطرة الكاملة والتمّكن الكافى للوصول إلى الغاية العملية والتكنيكية التى تضمن له إمكانية تحقيق أهدافه الإعلامية أو الدرامية بلا أى عيوب يمكن أن تحول دون خروج العمل على النحو اللائق. ولكن كل هذه الحقائق السابقة لم تقلل بالتأكيد من شأن فن التصوير التليفزيونى أو القدرات الإبداعية للمصور كما يظن الكثيرون ، بل على العكس



فالصورة فى المجال الإعلامى حققت أهم عوامل النجاح التى تطلبتها طبيعة العمل وفق هذا المجال الحيوى بذلك الوقت، فبغض النظر عن عوامل الجودة لهذا الوسيط البصرى وأوجه التطبيق فيه أو من خلاله فقد جاءت الصورة محققة لعامل الفورية Immediate أو اللحظية فى نقل الحدث ، وهو أمر يمثل مطلب أساسى للعاملين فى المجال الإعلامى تحديداً ولم يكن ليتحقق من قبل فى الصورة السينمائية نتيجة لعوامل الإظهار التى تتطلب وقتاً يفقدها هذا السبق الفورى فى نقل الحدث ، وهكذا أصبح لهذا العامل تحديداً بالغ الأثر فى إمكانية استغلال الكاميرا التليفزيونية بمختلف تطبيقاتها العملية فى ذلك المجال الذى يعتمد بشكل أساسى على هذه الخاصية بالغة الأهمية ، بل يمكن القول بأن الصورة التليفزيونية أصبحت من خلال هذا الوسيط الإلكترونى بمثابة الركيزة الأساسية لهذا العمل الإعلامى بمختلف اتجاهاته وفنونه.

أهمية الدراسة :

تمثل الطفرة التكنولوجية التى أحدثتها وحققتها الثورة الرقمية فى مختلف المجالات وتأثرت بها الصورة التليفزيونية بشكل كبير سبباً أساسياً فى تغير وتطور العديد من تطبيقات العمل فى مجال الصورة بوجه عام ، ومن هنا ترجع أهمية هذه الدراسة التى تلقى الضوء على طبيعة أليات فن الصورة التليفزيونية الرقمية الحديثة ونظرياتها التى ساهمت فى التطور والارتقاء بمفاهيم وأساليب العمل فى هذا المجال.

وذلك كنتيجة حتمية للتطور البالغ الذى وصلت إليه التكنولوجيا الرقمية فى العديد من نظريات الصورة ، التى لم تتوقف عند حدود تطبيقية بذاتها وإنما امتدت بتقنياتها الحديثة لتغير فى قواعد التوظيف المهنى بشكل عام (فنياً، إعلامياً) وساهم فى التأثير على طبيعة العملية الفنية والإبداعية بالقدر الذى أدى بدوره إلى إعادة صياغة مفاهيم المتلقى تجاه الأعمال التى تقدم له ، وأثَّر كذلك بشكل مباشر على الإرتقاء بقيمة العمل الذى يتم تقديمه أياً كان نمطه ، مما يفتح افاقاً جديدة للمهتمين والدارسين لفهم طبيعة أليات الصورة التليفزيونية الحديثة والعلاقة المباشرة بين تطور نظرياتها وأساليب التطبيق الميدانى المختلفة والمتعددة .. وهذا ما يكسب هذه الدراسة أهمية كبيرة نتيجة لارتباط توظيفها عملياً فى مختلف التطبيقات الإعلامية والدرامية على حدٍ سواء بدرجة غير مسبوقة من الرقى البصرى والجودة.

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه أن آراءً كثيرة قد تضاربت فى بداية اكتشاف الوسيط التليفزيونى حول إمكانية اعتبار الصورة الإلكترونية (من الناحية التطبيقية) نوعاً من الفنون البصرية ، وذلك استناداً إلى ما قدمته نظرية ألة التصوير التليفزيونى فى هذه المرحلة من تقنيات متواضعة وقدرات محدودة حالت دون توظيفها خارج حدود إعلامية بعينها.

ولكن هذا الجدل لم يدم طويلاً .. ففن التصوير التليفزيونى شأنه شأن مختلف الابتكارات التى حظيت بأسس وقواعد علمية فى نشأتها، قد تطور بسرعة متلاحقة نتيجة لارتباطه بالتكنولوجيا الحديثة، وخرج عن حيز التوظيف الإعلامى المتواضع ليصل اليوم إلى حدود مبتكرة من الإبداع ساهمت فى الارتقاء بأساليب التوظيف التى كانت تعتمد فقط على المهارة الحرفية للفنان، لكى تشاركه النظرية حيز الإبداع وتساهم فى خلق مفاهيم جديدة من الأبعاد المهنية لاستخدامات الصورة التليفزيونية، وهو ما يساهم بدوره اليوم فى طرح قضية علمية وإشكالية هامة تتعلق بمدى التأثير الذى يمكن أن يحققه تطور نظرية الصورة الرقمية وارتقائها على أساليب التطبيق التى يمكن أن يقوم فنان الصورة بتحقيقها وتوظيفها فنياً فى مختلف الميادين الإعلامية، الدعائية، الوثائقية، الدرامية ... وغيرها من أوجه التطبيق.

تساؤلات الدراسة:

نظراً لتجاوز قدرة توظيف الصورة التليفزيونية عن حدودها الإعلامية التى ابُتكِرتْ من أجلها، وانطلاقاً من المتغيرات التكنولوجية الحديثة التى طرأت على منهجية عمل الوسيط البصرى بشكل عام، وساهمت خلالها الكاميرا التليفزيونية بدور بالغ الأهمية فى تطور الشكل الوظيفى لها من مجرد وسيلة اتصال بصرية فى ظل التكنولوجيا الرقمية الحديثة ووصولها إلى حيز إبداعى كان من نصيب وسائط بصرية أخرى ، الأمر الذى آثار معه العديد من التساؤلات حول العلاقة بين تطور تقنيات الصورة ومدى تأثيرها على تطوير القيم الإبداعية للأعمال الفنية.

من هذا المنطلق فإن الدراسة تهدف إلى تفسير كافة الأليات العلمية لنظرية عمل الصورة التليفزيونية التى ساهمت التقنيات الرقمية فى تطور استخدامها عن الحدود التطبيقية

التى أعدت من أجلها وساهمت فى تعدد أساليب توظيفها مهنياً.

المنهج والأدوات:

ينتهج الباحث فى هذه الدراسة المنهج التحليلى .. وذلك للعمل على شرح وتفسير الأسس النظرية التى أدت إلى إمكانية الوصول بالصورة التليفزيونية الرقمية من الناحية التقنية إلى ما يؤثر على طبيعة وشكل أسلوب العمل ، وذلك سعياً إلى تحديد مختلف الأسباب والمتغيرات التكنولوجية التى أدت إلى نجاحها ، والوصول من خلالها إلى مايوضح تبادلية العلاقة بين تحديث نظرية العمل وتغير أساليب التطبيق فى ظل التطور التقني لأليات الوسيط وما يمكن أن يؤثر على طبيعة توظيفه مهنياً.

يستعان خلال الدراسة بأدوات البحث العلمى كالملاحظة العلمية الدقيقة واللجوء لأسلوب البحث المكتبى فى جمع المادة النظرية وترجمة المراجع الأجنبية والنشرات الدورية ومواقع الإنترنت لاستخلاص النتائج بشكل علمى دقيق يخدم غاية البحث.

تمهيد :

جاء فن التصوير كأحد أهم العناصر الأساسية والبارزة فى الفنون بوجه عام ، وكان اختراع ألة التصوير الفوتوغرافى واحدة من أهم الخطوات العملية التى ساهمت فى تطوير وسائل الاتصال بين البشر على مايزيد عن ١٢٥ عام . استخدم الناس خلالها ألة التصوير لتسجيل الصور والأحداث والمناسبات ، فلم تعد الكلمة هى وعاء التاريخ وذاكرته كما كانت من قبل بل نافستها الصورة بقوة باعتبارها أهم مصادر التوثيق ، وأقوى وسائل التواصل وحفظ الذكريات ، فضلاً عما أصبح عليه فن التصوير من الفنون الجميلة التى تمتزج فيها الحرفة بالهواية لتصبح أرقى وسائل التعبير البصري.

وهكذا لعبت الصورة على الدوام دوراً هاماً وفعَّالاً فى مختلف المجالات التى تتعلق بتوظيف الوسيط البصرى بشكل حيوى فى التأثير على المتلقى .. فكثيراً ما تنجح القدرة التوصيفية للصورة فيما تعجز عنه كثير من الكلمات فى توضيح المضمون بالقدر الذى يستحيل معه تجاهل القيمة التأثيرية لها بغض النظر عن قيمها الجمالية إن وجدت ، وهذا ما يعكس لنا بالفعل الأهمية الحقيقية للوسيط البصرى فى هذا العصر الإعلامى بالغ التطور الذى أصبحت قدرته التوظيفية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة وتعتمد عليها ، بل ويمكن القول أنها تستند أيضاً على ما يمكن أن تحققه من بعد آخر فى تفعيل الأحداث وتأكيدها ووصولها للمتلقى بأسلوب واضح وغير مبهم، الأمر الذى يتضح من خلاله ما يمكن أن تفقده مختلف المجالات من تأثير حيوى وفعَّال فى حال افتقارها لأثر الصورة.

وإذا كانت الآراء قد تضاربت فى بداية اكتشاف الوسيط البصرى حول إمكانية اعتبار الصورة (من الناحية التطبيقية) فناً من الفنون ، وذلك استناداً إلى ما تقوم به نظرية ألة التصوير من نقل دقيق للواقع دون إضافة أو تعديل من المصور ، باعتبار أن العملية الإبداعية هى محصلة اختيار وتنظيم لأحد الموضوعات المستمدة من الحياة الإنسانية أو الطبيعة من خلال رؤية الفنان الخاصة التى تعبر عن وجهة نظره الفنية .. إلا أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ففن التصوير شأنه شأن الفنون الأخرى التى حظيت بأساس علمى فى نشأتها ثم تطورت شيئاً فشيئاً بمساعدة الروح الإبداعية للمبدع وحسه الفنى المرهف وذوقه الذى أضاف عليها لمساته حتى أصبح تطبيقها أكثر رقياً من نظرياتها الأساسية وأصبح توظيفها أكثر تميزاً بل لاغنى عنه فى مختلف المجالات .. بل يمكن القول أن تطور أدوات الصورة أيضاً قد حقق لها مكانة مرموقة فى عملية التوظيف الإبداعى على نحو غير مسبوق يحسم قضية كونها نوعاً من الفنون من عدمه.

فها هى الأدوات المختلفة التى أتاحها التطور التقنى لفنان الصورة تتخطى حدود العناصر الفنية للغة الضوء Lightingوقدرتها على التعبير البصرى على نسيج العمل الفنى ، أو الخصائص الفنية للعدسات Lenses وتأثيرها على أحجام وأبعاد الصورة ، أو حتى الشكل التأثيرى للمرشحات Filtersالبصرية على الصورة النهائية ، وغيرها من الأدوات التوظيفية ذات المدلولات الفنية ، لتصل بهذا الفن البصرى إلى أبعد من ذلك إلى قدرة الفنان نفسه على تطبيق ما توفر له من تلك المحاور والتقنيات التى أتيحت له وتوظيفها بحيث تتلائم مع نسيج الطبيعة التأثيرية لنمط العمل الذى يقوم بتنفيذه والإبداع من خلاله أياً كان نوعه وهدفه.

وهكذا تعددت الجوانب الإبداعية لهذا النوع من الفنون البصرية الذى تخطى حدود مكتشفيه لينطلق إلى عوالم أخرى أكثر تحرراً وأكثر توظيفاً من مجرد كونه وسيله لنقل الواقع

بحذافيره كما كان يعتقد قديماً .. وأصبح فنان الصورة قادراً على ممارسة فنه بواسطة أياً من المجالات الفنية التى أتيحت له من خلال كلاً من الوسيط التليفزيونى أو الوسيط السينمائى بمجالاتهما التطبيقية المتعددة.

وإذا كانت جودة الصورة السينمائية قد أتاحت للمصور قدرا كبيرا من حرية الإبداع والتفوق مقارنة بالتصوير التليفزيونى نظرا لما يتمتع به من مقومات بصرية تجعله الأقرب نسبيا للعين البشرية فى مدى إحساسه بالضوء والألوان فضلا عن رؤيته للأشياء والأجسام والتفاصيل وكذلك الأبعاد والعناصر البصرية ..



إلا أن عوامل جودة الصورة فى حالة التصوير التليفزيونى لايمكن تحقيقها بنفس السهولة والمرونة التى نحصل عليها فى حالة التصوير التليفزيونى الرقمى ، والتى يمكن أن تتميز أيضاً بقدر كبير من التلقائية فى الاستخدام أوتوماتيكياً إلى حدٍ كبير.

وهذه الحقيقة لاتقلل بالتأكيد من شأن الفن التليفزيونى أو القدرات الإبداعية للمصور فى المجال التليفزيونى بل على العكس فالصورة فى المجال الإعلامى حققت أهم عوامل النجاح التى تتطلبها طبيعة العمل وفق هذا المجال ، فبغض النظر عن عوامل الجودة لهذا الوسيط البصرى وأوجه التطبيق فيه أو من خلاله فقد جاءت الصورة محققة لعامل الفورية Immediate أو اللحظية فى نقل الحدث ، وهو أمر يمثل مطلب أساسى للعاملين فى هذا المجال الإعلامى ولم يكن يتحقق من قبل وأصبح له بالغ الأثر فى امكانية إستغلاله فى ذلك المجال الذى يعتمد بشكل أساسى على هذه الخاصية بالغة الأهمية ، بل يمكن القول بأن الصورة أصبحت من خلال هذا الوسيط التليفزيونى بمثابة الركيزة الأساسية لهذا العمل الإعلامى بمختلف اتجاهاته وفنونه.

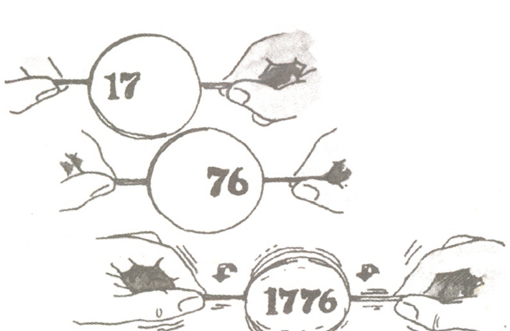
كما أنها تلقى الضوء أيضاً على حقيقة أخرى بالغة الأهمية .. فالتطور التكنولوجى الذى يميز التصوير التليفزيونى قد مكّن المصور فى هذا المجال من إمكانية الاعتماد (إن أراد) على أجهزة التحكم الإلكترونى التى تستطيع بدورها أن تحقق قدراً كبيراً من عوامل الضبط التلقائى للصورة .. فبعض الكاميرات التليفزيونية الحديثة يمكنها أن تعمل بشكل أتوماتيكى فور تشغيلها مما يوفر على المصور جهداً كبيراً فى عوامل ضبط التعريض الضوئى وجودة الصورة فى الأحوال التى تتطلب منه سرعة فى نقل الحدث ، وهذا يختلف كلياً مع طبيعة العمل فى حالة التصوير التليفزيونى التى لاتعمل على الإطلاق بشكل أوتوماتيكى أو تلقائى وإنما تعتمد اعتماداً كلياً على عوامل تتعلق بالخبرة والحرفيه والتوقعات فى حساب عوامل التعريض وغيرهم من الصفات الفنية التى يجب أن يتمتع بها فنان الصورة وتتوافر له ، وبالتالى فإن المصور التليفزيونى يقع على عاتقه أولاً مسؤولية تحقيق جودة الصورة من الناحية التعريضية الصحيحة ، ومن ثم مسئؤولية جودة الصورة من الناحية الفنية والإبداعية بالإضاءة والتوظيف الخّلاق لمصادر الإضاءة بما يتناسب مع درامية المشهد الذى يقوم بتصويره.

هذا فيما يتعلق بالناحية التطبيقية فى المجال الإعلامى، أما من الناحية التوظيفية أو الإبداعية فإن صناعة الصورة فى هذا المجال تتسم بالحساسية الشديدة بل المفرطة إن جاز التعبير، وذلك لما تتطلبه طبيعة العمل الإعلامى بوجه عام من قدر كبير من التوازن والاعتدال والحياد، وهو ما يتطلب من القائم عليه نوعاً من كبح جماح التوجه (من الناحية العملية) نحو الإعلام التأثيرى تحقيقاً لمبدأ الحياد الأخلاقى الذى يتطلبه طبيعة العمل الإعلامى فى مثل هذه المجالات التى تمثل أحد أهم عوامل الاتصال الجماهيرى الشديدة التعقيد.

ألية عمل الصور المتحركة

Mechanism of motion pictures

فى البداية وقبل الدخول فى تعريف وتوضيح فن التصوير التليفزيونى الرقمى وكل ما يتعلق بنظرية عمله



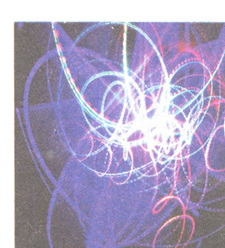
سير ملامح هذه الصورة الثابتة والتي مايلبث أن يتلقى الصورة الثابتة التى تليها فتحدث هذه الظاهرة الفريدة. والجدير بالذكر أن هذه النظرية الهامة

والوسائط المستخدمة فى تسجيله .. يجب أن نؤكد على أن النظرية الأساسية فى جميع أنواع الصور المتحركة السينمائية منها والتليفزيونية أيضاً قد اعتمدت فى تحقيقها على ظاهرة طبيعية هامة فى عين الإنسان وهى نظرية بقاء آثر الصورة Persistence of vision هذه الظاهرة هى التى تم الاعتماد عليها فى الإحساس بتواصل الحركة فى الصور المتحركة بوجه عام ، ولولا هذه الصفة المميزة للعين البشرية لما أصبح من الممكن الإحساس بالحركة الطبيعية للصور التى تعرف باسم استمرار الرؤية.

فالصور المتحركة (فى السينما والتليفزيون) يتم تصويرها وعرضها كسلسلة متتابعة من الصور الثابتة لحظياً (كما فى اللقطات الفوتوغرافية الثابته) وأن عملية الإيهام بالحركة المستمرة تنشأ من



الاختلاف البسيط بين الحركة داخل الكادر من صورة لأخرى سواء كانت قبلها أو بعدها.. وحتى يحس المشاهد بأن الحركة متصلة وطبيعية يتم اختيار السرعة المناسبة لتتابع هذه الصور بناءاً على خاصية استقرار الصورة فى العين ، وذلك اعتماداً على ما اكتشفه مارك روجيت فى عام ١٨٢٤م أن العين البشرية تستغرق جزءاً من الثانية فى تسجيل انطباع الخيال ونقله إلى المخ ، وبعد أن



تتلقى العين هذا الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء من عشرة من الثانية إلى جزء من عشرين من الثانية بعد أن تكون الصورة نفسها قد اختفت .. ووفقاً لهذا تقوم أنظمة العرض التليفزيونى أو السينمائى







- الهدف التقنى : Technical target هو أن تكون الصورة خاليه من آية عيوب أساسية في عملية تصويرها وتسجيلها ، كعدم توافر كم من الضوء المناسب للتعريض فى الصورة أو زيادة كمية الإضاءة عن الحد اللازم.

- الهدف الفنى : Artistically target والمقصود به توظيف عناصر الضوء بالشكل والأسلوب الذى يعمل علي إحداث تأثيرات فعّالة ومتناسبة مع طبيعة عمله .. بحيث تؤثر في المشاهد بما يتفق مع الحالة الدرامية للموضوع أو المشهد الذى يتم تصويره.

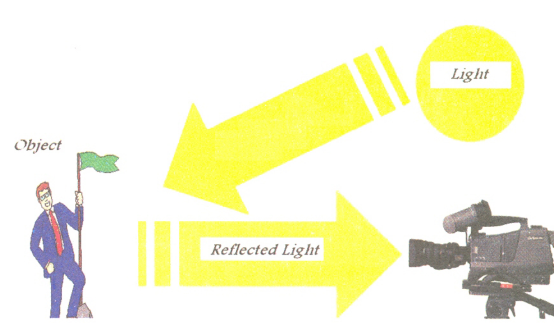
وتتضح أهميتهما الحقيقية فى كونهما بالفعل الترجمة الحقيقية لطرفى المعادلة التى ذكرناها فى المقدمة التمهيدية وتتعلق بالعلاقة التبادلية بين كلاً من التقنية والإبداع فى عمل فنان الصورة.

الصورة التليفزيونية الضوئية

Television light image

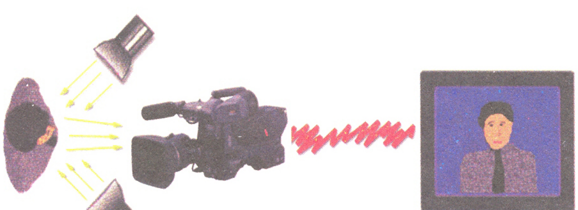


من الحقائق الثابتة علمياً أن العين البشرية لايمكنها رؤية شئ في الظلام الحالك وذلك لأن الإدراك البصري للضوء كما يتضح لنا من الشكل التالى يتم عن طريق انعكاس الأشعة الضوئية من الأجسام ومن ثم تتضح معالم الصورة .. وهذا ما ينفى الاعتقاد الذي كان سائداً قديماً في أن الأشعة الضوئية تخرج من العين البشرية حتى تتقابل مع الأجسام فتصدم بها، الأمر الذي يؤدى إلى الإحساس بالرؤية.



وهذا هو الأساس العلمى والعملى أيضاً الذى قامت عليه عملية التصوير التليفزيونى بوجه عام حيث يعتمد أيضاً على الضوء إلا أنه يعمل على تحويل الطاقة الضوئية إلى إشارة إلكترونية داخل ألة التصوير نفسها ، إذ أنه بدون وجود كمية كافية من الإضاءه يصبح التقاط الصورة أمراً صعباً ومستحيلاً.

ولما كان الضوء هو المادة الأساسية فى عملية التصوير (سواء كانت فوتوغرافية أو سينمائية أو حتى رقمية) ، ولا يمكن أن تتحقق عملية التصوير بدونه فقد أعدت ألة التصوير التليفزيونية الرقمية بوجه عام بشكل وتصميم يتناسب مع الكيفية التى يمكنها أن تتعامل بها مع مادة الضوء الذى سيتم تحويله لإشارة إلكترونية داخل ألة التصوير.



The Television camera converts light into electrical energy.

من هذا المنطلق فقد جاء تصميم ألة التصوير مجهزاً بعناصر أساسية وهى الأجزاء التى لايمكن الاستغناء عنها ولايمكن بدونها أن تتحقق عملية التصوير ، وبغض النظر عن طبيعة الوسيط المستخدم فى التصوير (فوتوغرافى - سينمائى - تليفزيونى) ونظرية عمل أياً منهم فإن هناك خمسة عناصر أساسية فى تكوين أية ألة تصوير ، هذه العناصر الحيوية هى التى تحكم عملية التصوير الضوئى:

١- جسم الألة Camera body

٢- العدسة Lens

٣- فتحة الديافراجم Diaphragm

٤- الغالق الأليكترونى Electronic Shutter Speed

٥- نظرية العمل Theory of work

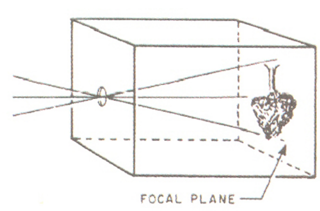
والمقصود بنظرية العمل هو تقنية التعامل مع المعلومات البصرية والكيفية التى سيتم التقاطها وتسجيلها من خلال ألة التصوير.

أولاً : جسم آلة التصوير *Camera body*



The casing of the camera which holds the internal and external camera parts

جسم الآلة يعرف بكونه الغلاف الخارجي الذي يحمل كافة العناصر الرئيسة في آلة التصوير ، وفي حالة التصوير الفوتوغرافي يكون جسم الآلة في أبسط توصيف له كما يتضح لنا من الشكل التالي هو عبارة عن صندوق أسود محكم ضد الضوء .. حيث يجب أن يكون جسم الآلة مغلقاً تماماً ومحكماً حتى لايتسرب الضوء بداخله فيفسد عملية التعريض الضوئي للصورة.

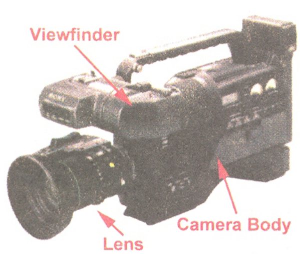


ولهذا السبب تحديداً فإن جسم آلة التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي يطلى من الداخل باللون الأسود تفادياً لحدوث أي انعكاسات ضوئية أخرى تؤدي إلى حدوث تعريض للفيلم مرة أخرى بخلاف التعريض الأساسي من العدسة مما قد يكسب النيجاتيف نوعاً من الضبابية على الصورة النهائية.

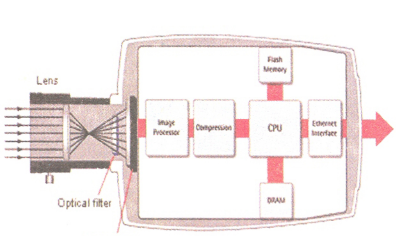
أما في حالة التصوير التليفزيوني التي نحن بصدد دراستها فلم يختلف كثيراً التكوين الظاهري لتركيب آلة التصوير التليفزيوني عن آلة التصوير السينمائي.. فالتليفزيون كفن وليد من الفن السينمائي قد عمل على اقتباس كافة مفرداته وعناصره الأساسية، ولعل أهم هذه الاقتباسات هو شكل الآلة نفسها وهو ما يؤكد أن الفن التليفزيوني قد نما على أكتاف الفن السينمائي.

ولكن يجب علينا أيضاً أن نوضح أن ذلك التشابه لم يأتي في أيٍ من نظريات العمل والتشغيل وإنما قد جاء فقط على حساب الشكل ولم يمتد إلى المكونات الداخلية ، وإن هذا التشابه قد جاء في بعض أجزاءها كالعدسات على سبيل المثال ولم يتطور عن ذلك وهو ما سوف يتأكد لنا بعد ذلك في الجزئية التي تشرح الأليات والمكونات الداخلية لآلة التصوير التليفزيوني .. الأمر الذي يؤكد أن نظرية عمل الصورة التليفزيونية الرقمية تختلف تماماً عن نظرية عمل الصورة السينمائية المتحركة.

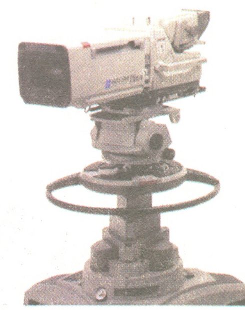
فهي على سبيل المثال غير محكمة في تصميمها ضد الضوء حيث لاوجود للفيلم الفوتوغرافي الحساس للضوء بداخلها لكونها تعتمد في نظرية عملها على الأنظمة الألكترونية التي تحول الصورة الضوئية إلى موجات إلكترونية.

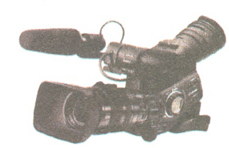


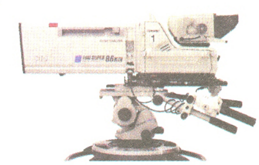
الجدير بالذكر أن جسم آلة التصوير التليفزيوني ليس فقط وظيفته حمل الأجزاء الخارجية وإنما أيضاً يحمل في داخله كافة الدوائر التكنولوجية والهندسية التي تتعلق بنظرية العمل الإليكترونية التي تعتمد عليها آلة التصوير التليفزيونية الرقمية التي تختص بتحويل الطاقة الضوئية إلى إشارة كهربية يتم تضخيمها وتحويلها إلى اللغة الرقمية ومن ثم يتم تشفيرها تمهيداً لخروجها عبر كابلات الـ VTR إلى غرفة التحكم Control Room أو نقلها على الشرائط أو الوسائط الرقمية المختلفة.



Inside Television Camera









هذا ويختلف التصميم الخارجى لألة التصوير التليفزيونى تبعاً لنوع الموديل الخاص بها وبإمكانياتها ، وكذلك أيضاً تبعاً لمستوى التصنيف التقنى لها والتى تحدد بالتأكيد طبيعة استخدامها سواء كانت احترافية Broadcast quality أو نصف احترافية Simi Professional أو كاميرات هواة Amateurs وهو ما سوف نتعرض له بالتفصيل فى الجزئية الخاصة بأنواع آلات التصوير وتصنيفاتها التقنية.

ثانياً: العدسة *Lens*

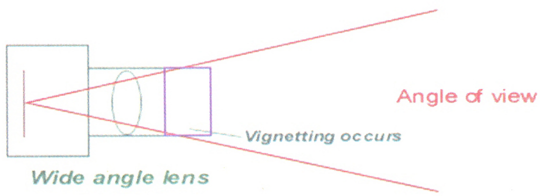


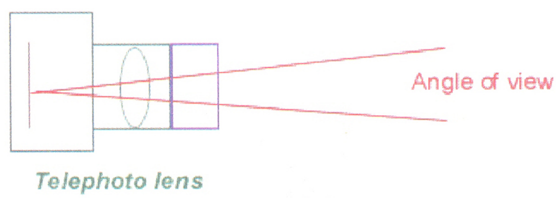


Lenses are the only optical glass part in the television camera.

تُعرّف العدسة فى أبسط توصيف علمى لها بكونها الجزء الزجاجى الوحيد فى ألة التصوير بوجه عام ، وهى الأداة البصرية التى يؤول إليها مسؤولية إلتقاط الصورة التى تقع فى مجال رؤيتها ، ووظيفتها أو نظرية عملها كما يتضح لنا من الشكل التالى تتلخص فى تجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من على الجسم الذى يتم تصويره لتركزها فى بؤرة على سطح الشريحة الإلكترونية CCD على هيئة صورة مقلوبة.

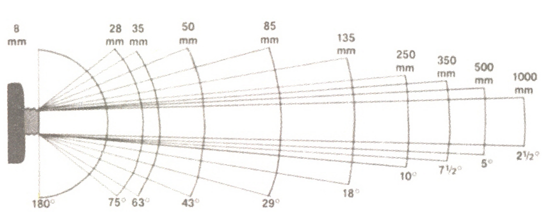
وكما يتضح من خلال الشكل تقوم عدسة آلة التصوير بتجميع ما يقع أمامها من أشعة وتسقطه على الـCCD فى





حدود زاوية معينة تعرف بإسم زاوية العدسة Lens angle، وهى الزاوية التى تكون مسؤولية عن حدود المنظر الذى يسجل على الـ CCD فتتسع حدود المنظر لو اتسعت زاوية رؤية العدسة، والعكس صحيح إذ تقل حدود المنظر الذى يتم تسجيله على الـ CCD إذا ضاقت زاوية رؤية العدسة.

وهنا يتضح لنا أمر بالغ الأهمية وهو أن حجم اللقطة التى تنتجها العدسة يعود فى المقام الأول للرقم البؤرى الخاص بها .. فتتسع زاوية العدسة كلما قل رقمها البؤرى وتضيق زاوية العدسة كلما زاد رقمها البؤرى ، وذلك تبعاً لما يعرف بقانون الوتر(١).



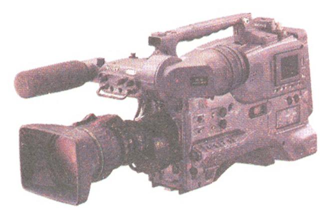
وهذا يقودنا لحقيقة هامة .. أن تقسيم العدسات يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع أطوال أبعادها البؤرية ، وأن الرقم البؤرى للعدسة كما يتضح لنا من الشكل السابق هو المسؤول عن تصنيف أنواع العدسات التى قسمت إلى الأنواع الرئيسة التالية:

- عدسات قصيرة البعد البؤرى Wide Angle Lens
- عدسات متوسطة البعد البؤرى Normal Lens
- عدسات طويلة البعد البؤرى Telephoto Lens
- العدسات متغيرة البعد البؤرى Zoom Lens

وهنا يجب الإشارة لنقطة هامة تتعلق بإستخدام العدسة فى الصورة التليفزيونية حيث إن معظم آلات التصوير

التليفزيونية المخصصة للعمل فى المجال الإعلامى لاتتعامل مع العدسات ذات الأحجام الثابتة (قصيرة/متوسطة/طويلة البعد البؤرى) ولكنها تستخدم العدسات متغيرة البعد البؤرى Zoom lens وجميعها مجهزة بذلك.

آليات العدسة متغيرة البعد البؤرى *Zoom Lens*

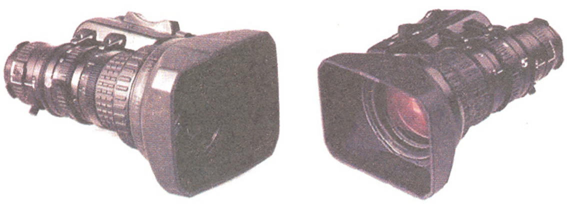


Television camera using only the zoom lens

فى البداية وما ذكرنا يجب الإشارة إلى أن جميع الكاميرات التليفزيونية تعتمد بشكل أساسى على العدسة الزووم وليس على العدسات الثابتة كما فى السينما (٢) وهذا ماتفرضه طبيعة العمل التليفزيونى الإعلامى التى تعتمد على تصوير الكثير من الأحداث الارتجالية والإخبارية السريعة التى تحتاج إلى هذا النوع من العدسات الذى يمكننا من خلاله تغيير أحجام الصورة دون أن نضطر إلى توقيف التصوير لتبديل العدسة ، وكذلك أيضاً فى حالة التصوير بأكثر من كاميرا على الهواء مباشرة بما يتطلب استخدام وتوظيف هذه النوعية من العدسات لتغيير أحجام اللقطات بشكل فورى.

وفى هذه الحالة تسمى بالعدسة متغيرة البعد البؤرى Variable focal length أى أنها تتيح للمصور الانتقال بين العديد من الأرقام البؤرية وتغيير العديد من زوايا وأحجام الصورة من خلال نفس العدسة ودون أن نحتاج إلى تغييرها ، ولذلك فهى نوع من العدسات الملائمة للكاميرا التليفزيونية لكونه يجمع كافة خصائص العدسات فى عدسة واحدة أو فى جسم واحد (القصيرة والعادية والطويلة البعد البؤرى) وبنفس أحجامهم.

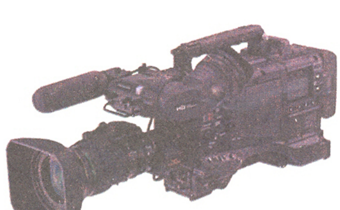
وهى ميزة تتيحها تلك العدسة للمصور للاختيار بين عدد غير محدود من العدسات ذات الأبعاد البؤرية المختلفة فى مدى كبير داخل نظام بصرى مؤلف من عدسة واحدة ودون أن يضطر إلى تغيير العدسات أو وضع أكثر من عدسة مختلفة الأبعاد على ما يعرف باسم برج العدسات Lens turret ، ولهذا السبب تحديداً يطلق عليها على المستوى التجارى All- in-one lensوذلك لقدرتها على توفير كافة الأحجام والأبعاد البؤرية لمختلف العدسات فى عدسة واحدة أو فى كيان واحد.



كما أن العدسة متغيرة البعد البؤرى تتمتع أيضاً بصفات قيمة كعدسة تصلح لإنتاج بعض التأثيرات الخاصة والمعروفة باسم لقطات الاقتفاء Tracking shots وبدون الحاجة إلى التحريك الفعلى لألة التصوير للأمام أو الخلف .. فهذه اللقطة تعطى الإحساس للرائى بالحركة السلسة الناعمة ذهاباً وإياباً من الموضوع الذى يتم تصويره مثل التأثير الناتج عن وضع الكاميرا على الشاريوه أو الدوللى.

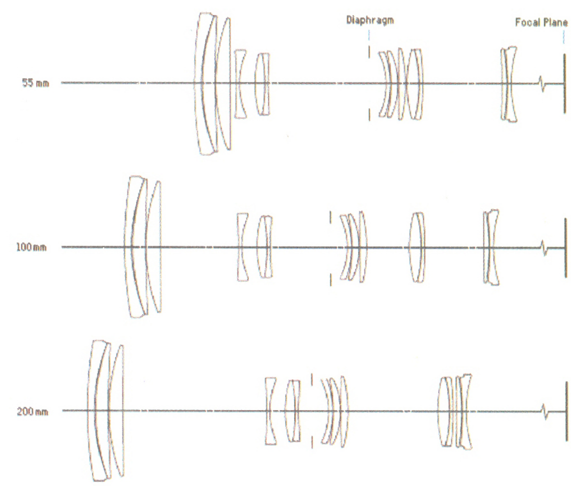
إلا أنهما تختلفان فى أن الأولى تعطى الإحساس بأن الجسم الذى يتم تصويره هو الذى يتحرك نحو المشاهد .. أما فى الحالة الثانية مع حركة الشاريوه أو الدوللى فإن الأجسام هنا تبدو ثابتة والكاميرا أو المشاهد هو الذى يتحرك إليها وهو ما يعطيه الإحساس والإيهام بأنه قد اقترب فعلاً من الحدث ، هذا بالإضافة إلى كونها تحقق قدراً كبيراً من التجسيم فى أبعاد الصورة عن تلك التى نفذت بواسطة العدسة الزووم.





والعدسة متغيرة البعد البؤرى Zoom Lens بمثابة جهاز يحتوى بداخله على عناصر بصرية تفصل بينهما مسافات

يمكن تغييرها عن طريق التحكم فيها بشكل يحدث تغيراً في البعد البؤرى نتيجة لضغط وانفراج هذه المنظومة البصرية من العدسات المختلفة في تصميمها (فبعضها مقعر وبعضها محدب والبعض الآخر مستوٍ) .. وكما يتضح لنا من الشكل التالى سوف نجد أنه عند وضع معين لهذه المسافات بين تلك العناصر البصرية فإن العدسة تصبح متسعة الزاوية ، أما عند الوضع المقابل فتصبح عدسة شبيهة بالعدسة طويلة البعد البؤرى .



وقديماً كان لا بد للحصول على حركة زووم ناعمة من هذه النوعية من العدسات أن يتطلب ذلك توافر قدر كبير من الخبرة لدى المصور حتى يتمكن من التحكم في آلية ذراع التشغيل في هذه النوعية من العدسات.

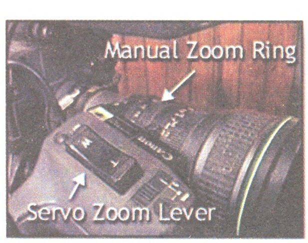


إلا أن آلات التصوير التليفزيونية الحديثة مزودة حالياً بموتور سيرفو خاص لتشغيل العدسة متغيرة البعد البؤرى Servo zoom motor والتحكم في سرعة الزووم والتى تحتوى على مقاومة متغيرة تمكنها من ضبط سرعة الحركة Slow & Fast.



ولكن أكثر مايعيب حركة الزووم وفق هذا النظام هو تقيد حركات الزووم بسرعات محددة قد تكون بطيئة نسبياً ولا تحقق رغبات المخرج أو المصور في إتمام حركة زووم سريعة جداً لكى تتلائم مثلاً مع رغبتهم في إحداث تأثير ما يتطلب ذلك في العمل أو الحدث الذى يتم تغطيته ، وفى هذه الحالة يمكن له تحويل تعديل مفتاح التحكم الموجود أسفل جسم العدسة لكى يحرر حركة الزووم ويتم استخدامها بشكل يدوى ، فكما يتضح لنا من الشكل التالى الذى يوضح أسلوب الحركة اليدوية .. فإذا رغب المصور في أن يتحكم في حركة الزووم بشكل يدوى عن طريق تحريكها من جسم العدسة نفسه وهذا ما يحقق له سرعات أكثر في حركتى الدخول والخروج.





Manual Zoom control

وتعمل حركة الدخول بالزووم Zoom in على تقريب الأجسام أو العناصر التى يتم تصويرها إلى مقدمة الصورة فتعطى الإيحاء للمشاهد بأن الجسم الذى يتم تصويره هو الذى يأتى ويقترب نحو العدسة حتى ولو كان ساكناً، والعكس صحيح حيث تعمل حركة الخروج بالزووم Zoom out على

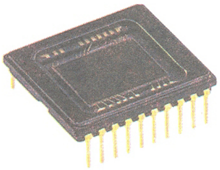
إبعادها إلى نهاية الصورة فتعطى الإيحاء بأن الجسم الذى يتم تصويره هو الذى يبتعد عن العدسة حتى لو لم يكن فى حالة حركة.



تأثير حركتى الزووم على اللقطة فى الصورة
Zoom in: From wide angle to telephoto lens.
Zoom out: From telephoto to wide angle lens.

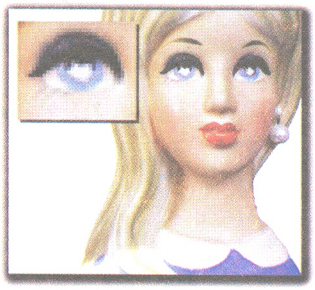
الزووم الرقمى *Digital Zoom*

الكاميرا التليفزيونية بوجه عام تعتمد فى تسجيلها للصور على الشريحة الرقمية المعروفة بال CCD وهى تعتمد إنتاجها للصور على الجزيئات والوحدات البصرية المتناهية الصغر المعروفة بال Pixels وهى المسؤولية عن نقل تفاصيل الصورة .



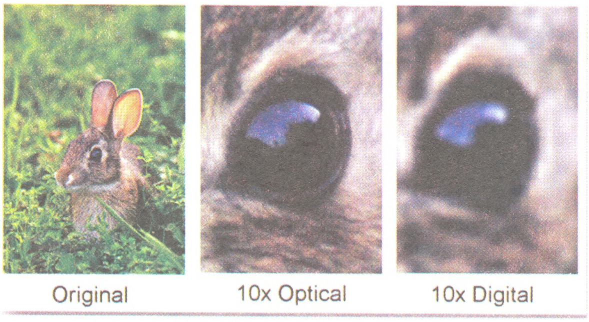


وهذه الجزيئات تعتبر أدق وأصغر وحدة بصرية من شأنها ترجمة الصورة الضوئية إلى إشارة الفيديو حيث إن كل جزيئة منها مسؤولية عن نقل تفصيلة بصرية من تفاصيل المنظر الذى يتم التقاطه.



وقد توصلت الشركات فى مجال تصنيع كاميرات الفيديو الرقمية الصغيرة إلى إمكانية تحقيق تأثير العدسة الزووم ولكن بطريقة أخرى تعتمد على تضخيم الوحدات البصرية Pixels الموجودة على الشريحة الرقمية Digital Sensor بطريقة إلكترونية مما سيعمل على إعطاء الإحساس بتكبير الصورة دون الحاجة إلى استخدام العدسة الزووم البصرية بالنظام التقليدى ، وذلك تسهيلاً على المستخدمين وإعطائهم مجالاً أكبر من تكبير الموضوعات.

إذن هى عملية إيحائية فى المقام الأول تعتمد على خداع المصور فى هذه النوعية من آلات التصوير التليفزيونية عن طريق تضخيم الوحدات البصرية المكونة لتفاصيل الصورة وليس تكبيرها بأسلوب بصرى صحيح.



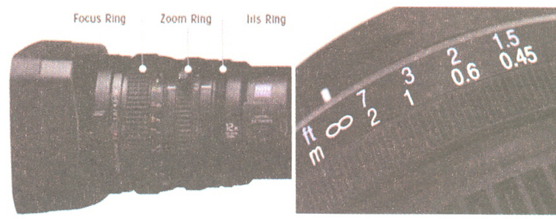
أكثر ما يعيب تكبير الصورة وفق هذا النظام هو قلة جودة الصورة بشكل واضح فى حالة استخدام لقطات مقربة Close up shots حيث إن ذلك سيعمل بشكل مباشر على تقليل الوحدات البصرية المستخدمة فى رقعة هذه الجزئية من الصورة التى تم تضخيمها رقمياً وليس تكبيرها بصرياً.

الوظائف الأساسية للعدسة:

ويجدر بنا الإشارة إلى أن الشكل الأسطوانى الذى يمثل العدسة Lens housing يحتوى أيضاً على تدريج آخر من وسائل التحكم التى تعتبر من الوظائف الأساسية لعدسة آلة التصوير .. وهو تدريج المسافات Focus Ring الذى يختص بالضبط البؤرى لمسافة المنظر الذى يتم التقاطه ، ويكون هذا التدريج موضحاً بالمسافات على العدسة بكلاً من المتر m والقدم ft حيث يقوم المصور بالتحكم فى ضبط المسافات قبل وأثناء التصوير بواسطة هذا التدريج حتى يمكنه التحكم فى حدة الصورة Change of Focus

التحكم فى حدة الصورة *Focus Control*

إن حلقة ضبط حدة الصورة Focus ring هى دائماً ما تكون أول حلقة تحكم تتواجد على عدسة أية آلة تصوير، وتكون دائما كما ذكرنا محددة بتدريجين للمسافات أحدهما بالمتر m والآخر بالقدم ft



وضبط بؤرة المسافات من خلالها هو ما يمكنّ المصور من تحديد وضوح الصورة وإظهار الأجسام بطريقة حادة، وهذا يتضح عندما يكون فى الصورة أكثر من عنصر بصرى على أكثر من مستوى ويتم ضبط المسافة على نقطة واحدة أو مستوى واحد فقط من العناصر البصرية، وهذا يؤدى إلى توجيه انتباه المشاهد بطريقة غير مباشرة إلى نقطة محددة دون غيرها من عناصر الصورة، وهو مايعمل بالتأكيد على زيادة عامل التركيز عليه ويسمى ذلك بمصطلح Selective focus techniques







Selective focus techniques

أما عن كيفية إتمام عملية ضبط المسافات للوصول إلى مستوى الحدة المناسب فى الصورة الذى يسعى إلى تحقيقه المصور .. فإن اختيار مستوى وضوح الصورة Focus Point يتم من خلال طريقتين:

- الطريقة اليدوية Manual focus
- الطريقة الأتوماتيكية Auto focus

أولاً : الطريقة اليدوية *Manual focus*

وهى أكثر الطرق الاحترافية المتبعة حيث يقوم المصور فيها بالدخول من خلال العدسة الزووم إلى أضيق حجم Very big close up، ومن ثم يقوم بضبط المسافة من حلقة ضبط المسافة Focus ring وتحريكها يميناً ويساراً حتى تظهر الصورة واضحة ثم يعود إلى الحجم الأصلى للصورة الذى يريده فى التصوير.





وهى الطريقة الأساسية والتى تعتبر بالفعل مثالية فى عمل المصور المحترف Professional cameraman لضمان ثبات حدة الصورة على المسافة التى تم ضبطها على موضوع التصوير، ولكن يجب على المصور أن يحتاط فى حالة حركة الجسم الذى يتم تصويره بأن يقوم بتعديل المسافات التى تغيرت.

ثانياً : الطريقة الأوتوماتيكية *Auto focus*

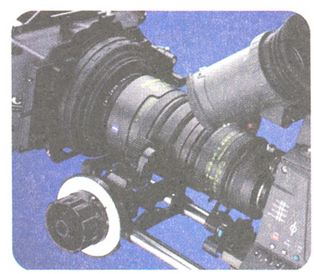


وهى طريقة لاتصلح للمحترفين رغم سهولتها لكونها تعتمد من الناحية العلمية على خروج موجات فوق صوتية Ultra sonic من الكاميرا لتسقط على أول جسم يقابلها ومن ثم تضبط المسافة عليه تلقائياً حتى لو لم تكن هى نقطة التركيز التى يرغبها المصور مما يحول دون اختياره الذاتى للمسافة التى ينتقيها ، فتكون النتيجة النهائية هى عدم وضوح الصورة Out of focus نتيجة لاختيار الكاميرا نقطة التركيز الأمامية دائماً فى حالة تعدد المستويات فى نفس الصورة.



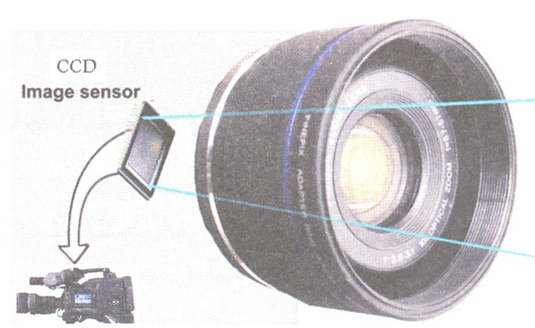


كما يظهر عيب هذا النظام بشكل واضح إذا مر جسم متحرك فى مقدمة الصورة بشكل مفاجئ فيحدث أن تنقل الكاميرا المسافة بشكل تلقائى للأمام مما ينتج عنه ظهور الجسم



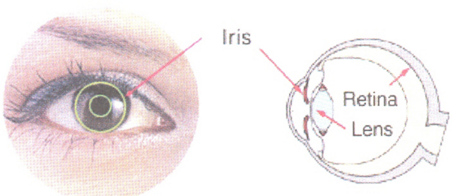
الخلفى فجأه بشكل غير واضح المعالم نتيجة لتغير نسب المسافة عليه.. ولكن الجدير بالذكر أن الكاميرات الاحترافية لاتعمل بنظام Auto focus على الإطلاق وإنما تعمل بنظام Manual focus ، بينما لجأت الشركات المصنعة لكاميرات الهواة لتزويدها بهذا النظام تسهيلاً على المستخدمين .

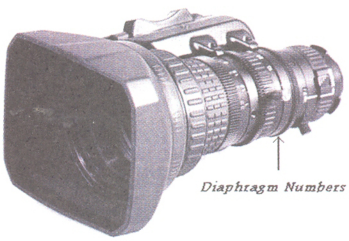
ثالثاً: الديافراجم *Diaphragm* الأيريس *Iris*



Iris (Diaphragm): Controls amount of light reaching the CCD sensor

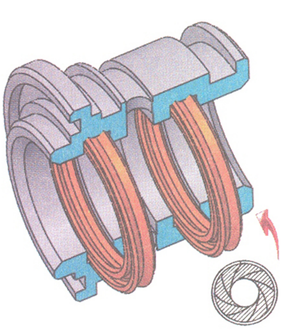
الديافراجم فى الكاميرا التليفزيونية هى الوسيلة التى تتحكم فى دخول كمية الإضاءة التى تسقط على الشريحة الرقمية CCD sensor، ويطلق عليها البعض الحدقة Aperture نظراً لكونها تتشابه فى وظيفتها الأساسية مع حدقة عين الإنسان التى كما يتضح لنا من الشكل التالى تضيق وتتسع تلقائياً للتحكم فى كمية الضوء التى تدخل إليها ، وذلك لحماية شبكية العين الرقيقة من الأثر الضار لشدة الضوء عليها والذى قد يؤدى فى كثير من الأحيان إلى إتلاف هذه الشبكة المتناهية الرقة والشديدة الأهمية فى ذات الوقت لكونها المسؤولية عن استقبال الأشعة الضوئية المنعكسة من على الأجسام التى يتم رؤيتها والمحملة بالمعلومات البصرية ، ومن ثم تقوم الشبكية بترجمتها لإشارات تمهيداً لنقلها إلى مركز الإحساس البصرى بالمخ.







وكما يتضح لنا من الشكل فإن هذه الفتحات المعروفة باسم فتحات الديافراجم Diaphragm Numbers المسؤولية عن تحديد كمية الإضاءة المناسبة لإتمام عملية التعريض الضوئى على نحو صحيح ، تتواجد فى أية ألة تصوير على جسم العدسة فقط وهو أمر لم ينشأ من فراغ وإنما له سبب واضح.. فالعدسة كما ذكرنا لها وظيفة أساسية تتلخص فى تجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من على الجسم الذى يتم تصويره .. أى أنها المنطقة التى



تتعامل مع الضوء بشكل عام (كماً وكيفاً) ومن هنا كان من الأنسب استغلالها أيضاً للتحكم فى كمية الشعاع الضوئى قبل دخوله إلى ألة التصوير وتأثيره فى الشريحة الرقمية التى يمكن أن تتأثر بقلة أو بشدة الإضاءة فتفسد عملية التعريض الضوئى برمتها .. ومن هنا جاءت أهمية وضع فتحات الديافراجم فى هذا الجزء من عدسة ألة التصوير لضمان التحكم التام فى كمية الضوء قبل دخوله لمنطقة التعريض الضوئى فى ألة التصوير.

أما عن كيفية اختيار فتحة الديافراجم المناسبة لظروف الاضاءة المحيطة بموضوع التصوير وكيفية تحديدها.. فجميع ألات التصوير التليفزيونى مدمج بداخلها أجهزة لقياس التعريض الضوئى Belt-in Exposure كما يتضح فى الشكل.



بحيث يمكن للمصور أن يعتمد عليها أتوماتيكياً فى تحديد قيم التعريض الضوئى وتقدير فتحة العدسة بشكل تلقائى بنظام Auto Iris .. أو بأن يتحكم بنفسه وبخبرته الذاتية فى تقدير عامل التعريض وتحديد فتحة العدسة بنظام Manual Iris



M (Manual) A (Auto)

ولكن يجب الإشارة إلى أنه فى حالة العمل بالنظام الأتوماتيكى لتحديد فتحة العدسة بنظام Auto Iris يفضل عدم الاعتماد عليها بصورة كاملة (رغم أهميتها) لكونها وسيلة يمكن أن تكون خادعة للمصور فى تقدير عوامل التعريض على نحو غير صحيح فى بعض الأحيان .. ففى حالة تصوير موضوع ما يقف أمام مصدر ضوئى عالى فى قوته وشدته فإن الخلية الكهروضوئية فى جهاز التعريض الضوئى المدمج بالكاميرا سوف تنخدع بهذا النصوع الضوئى الشديد فى الصورة دون وضع الاعتبار لمستوى الإضاءة المطلوب فقط على الموضوع الذى يتم تصويره ، وهذا يحدث



نتيجة لأن الخلية الأتوماتيكية لا تستطيع أن تفسر عناصر ومكونات الصورة كما يراها المصور بعينه المجردة التى غالبا ما تصحح العيوب وتستوعب الفروق والاختلافات والتفاوت فى درجات التعريض الضوئى ، إذ أن تلك أجهزة التعريض المدمجة تقوم فقط بحساب أتوماتيكى لمتوسط مستويات النصوع والإعتام فى الصورة ، ومن ثم تقوم بتقدير وتحديد فتحة عدسة ملائمة لمتوسط قيم التعريض التى حصلت عليها من مستويات النصوع المختلفة.





وبالتالى فسوف يؤدى الاعتماد الأوتوماتيكى لمستوى الإضاءة فى الكاميرا على تقدير فتحة عدسة تلائم فقط مستوى الإضاءة الذى يغلب على الصورة سواء كان شديد النصوع أو شديد الإعتام ، ولهذا فسوف تتأثر الأجسام المختلفة فى إضاءتها عن إضاءة أغلبية الصورة وبالتالى تظهر الصورة على نحو غير مقبول.



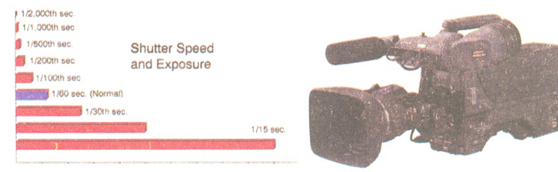
نتيجة لذلك يفضل المصور المحترف التعامل بنظام تقدير التعريض اليدوى اعتماداً على خبرته الذاتية ورؤيته الفنية ، على أن يتم مراقبة جودة الصورة من خلال شاشة التقييم Monitor التى تمكنه من رؤية النتيجة النهائية بشكل مباشر ومن ثم يمكنه الحكم على صحة التعريض الضوئى الملائم لطبيعة العمل.

رابعاً : الغالق الإلكترونى بالكاميرا التليفزيونية

Electronic Shutter speed

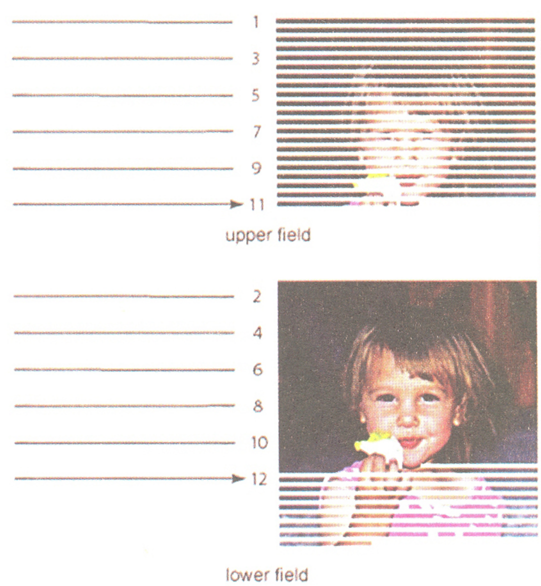
يختلف مفهوم الغالق فى آلات التصوير التليفزيونية عن مثيلاتها من الأنواع الأخرى لكاميرات وآلات التصوير السينمائية التى تعتمد فى نجاح تعريضها الضوئى على العلاقة التبادلية بين كلاً من الزمن (الغالق) ، والكم (الديافراجم) ..

فالغالق فى الكاميرا التليفزيونية يعمل بشكل إليكترونى Electronic Shutter Mode فـى تـوافق أتـومـاتيكـى مع الديافراجم Programmed with Diaphragm الأمر الذى ينتج عنه تقدير صحيح لعاملى التعريض الضوئى.



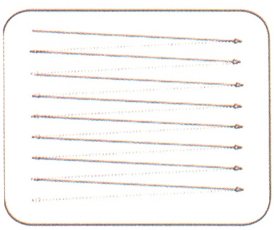
The electronic shutter of TV cameras

وهذا يعـود فـى المقام الأول لعـدم قـدرة الكـاميـرا التليفزيونية على التعامل مع لغة الضوء وإنما تعتمد على الإشارة الإلكترونية ، ولهذا فليس هناك حاجة بشكل أساسى إلى الغالق الميكانيكى (الستارة) الذى يتعامل مع الضوء ،



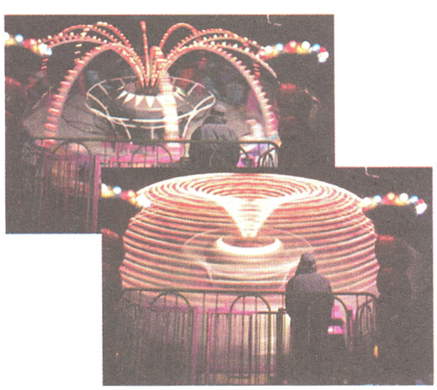
ولأن تكوين الصورة التليفزيونية يعتمد بشكل أساسى على عملية مسح الصورة إلكترونيا Scanning فإن مفهوم الغالق يرتبط أكثر بمعدل سرعة مسح الصورة التى يستفاد منها بشكل أساسى مع الأجسام سريعة الحركة لكى تظهر بتفاصيل واضحة غير مهزوزة.

وبوجه عام فـإن الصورة التليفزيونية يتم مسحها إلكترونياً بنفس طريقة قراءتنا للصفحة من كتاب باللغة الإنجليزية .. فنحن نقرأ كل الكلمات في السطر الواحد وبالتالي كل السطور في الصفحة بادئين القراءة من أعلي اليسار.



وكما يتضح لنا فإن الشعاع الإليكتروني يبدأ بمسح خطاً أفقياً من خطوط الحقل قارئاً كل العناصر والنقاط التي يحتويها هذا الخط حتى يصل إلي نهايته ثم يرجع الشعاع بسرعة إلي يسار الكادر لكي يبدأ في مسح الخط التالي.

وعندما يعود الشعاع الإليكتروني فإنه لايعيد قراءة ومسح نفس الخط السابق بل ينتقل للخط الذي يليه لأسفل حتى يصل لبداية خط أفقي جديد ليقوم بمسحه بنفس الطريقة السابقة ..



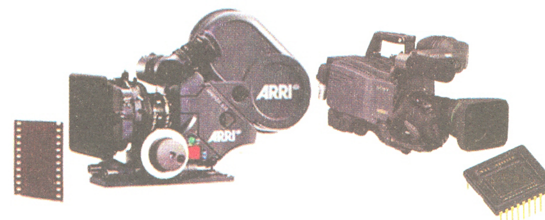
وحينما يصل الشعاع إلي آخر خط من خطوط الصورة في نهاية الكادر فإنه يأخذ طريقه مرة أخري لأعلي ليبدأ في مسح كادر جديد وبنفس الكيفية مرة أخرى، وهذا مايؤكد التأثير المباشر لسرعة عملية المسح التى ترتبط بالغالق الإليكترونى Electronic shutter فى كاميرا التليفزيون بمدى ثبات الأجسام المتحركة.




خامساً : نظرية العمل *Theory of work*

لم يختلف كثيراً من حيث شكل التكوين الظاهرى لتركيب ألة التصوير التليفزيونى عن آلة التصوير السينمائى .. فالتليفزيون كفن وليد من الفن السينمائى قد عمل على

اقتباس كافة مفرداته وعناصره الأساسية ، ولعل أهم هذه الاقتباسات كما يتضح لنا هو شكل الألة نفسها بأجزاءها وملحقاتها من عدسات وخلافه.



Cinema using Negative film TV camera using CCDs

ولكن يجب علينا أيضاً أن نوضح أن ذلك التشابه لم يأتى فى أيٍ من نظريات العمل والتشغيل وإنما قد جاء فقط على حساب الشكل ، بل لم يمتد إلى المكونات الداخلية وإنه جاء التشابه فى بعض أجزاءها كالعدسات وجسم الألة ومحدد الرؤية على سبيل المثال ولم يتطور عن ذلك فى نظرية العمل وهو ما سوف يتأكد لنا الآن.

و لعل بالفعل هذا هو أكثر ما ميّز فن التصوير بوجه عام عن مختلف الأشكال والأنماط الفنية والإبداعية الأخرى هو كونه نوعاً من الفنون التى حظيت بأكثر من وسيط لنقل الصورة.. فالتطور التكنولوجى للصناعات الفنية على مر السنين قد أفرز عن وجود وسيطين مختلفين لفن بصرى واحد، تلك الميزة التى أتاحت للمصور ممارسة إبداعه الفني المتميز من خلال أياً من الصورة السينمائية أو التليفزيونية.

وبالرغم من التقارب الظاهري الذى ذكرناه بين كلا من الفنين السينمائي والتليفزيوني في كونهما من الفنون التي تعتمد على الوسيط البصري من خلال أجهزتهما ومعداتهما وتقنياتهما ، واللذان قد يتشابهان في أسلوب التعبير لدى المتلقي ولكنهما يختلفان كل الاختلاف تبعاً للوسيط .. فالوسيط السينمائي هو وسيط ضوئي كيميائي بينما التليفزيون هو وسيط ضوئى إليكتروني ، يعتمد أيضاً على الإضاءة في نقل ملامح الصورة ولكن إلى حدٍ معين لتحديد محتويات المنظر الذي يتم التقاطه ، وبعد ذلك تقوم الأنظمة الإليكترونية والصمامات داخل آلة التصوير بتشفير هذه الملامح الضوئية إلى سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية الدالة على الصورة والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة المرئية مرة أخرى.

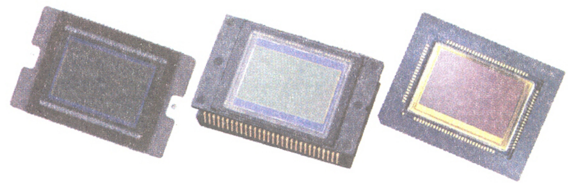
ومن هنا ينشأ الاختلاف الحقيقى بين فنى التصوير السينمائى والتليفزيونى فى الجزئية التى تتعلق بنظرية عمله تحديداً ، فالتصوير السينمائى Cinematography يؤول بشكل مباشر إلى نظرية عمل الصورة الفوتوغرافية التى تعتمد على الفيلم الحساس للضوء Sensitive film بطبقاته اللونية المتعددة فى تسجيل الصورة تماماً مثل الفيلم الفوتوغرافى الثابت القديم ، إذ كان وجه الاختلاف بينهما يكمن فقط فى طبيعة الحركة الألية للفيلم داخل ألة التصوير السينمائى التى كان لابد أن تسير وفق زمن محدد (٢٤ كادر/ثانية) للحصول على الحركة الطبيعية للأجسام المتحركة Motion pictures، ولكن طبيعة الخصائص الفيلمية من ناحية الحساسية الضوئية والطيفية فكانت واحدة فى كليهما وبنفس المقاسات أيضاً.

ومن هذا المنطلق كان فن التصوير السينمائى يعتبر دائماً نوعًا من أنواع التصوير الفوتوغرافى ولكن بشكل متحرك وليس ثابت، والدليل على ذلك أن الفيلم السينمائى كما يتضح لنا من خلال الشكل التالى ماهو إلا عبارة عن مجموعة من اللقطات الثابتة يتم عرضها فى السينما كسلسلة متتابعة من الصور، وأن عملية الإيهام بالحركة المستمرة تنشأ كما ذكرنا من قبل من هذا الاختلاف البسيط بين الحركة داخل الكادر من صورة لأخرى سواء كانت قبلها أو بعدها، والتى يحس المشاهد فيها بتواصل الحركة اعتماداً على نظرية بقاء أثر الصورة Persistence of vision التى توصلت أن العين البشرية تستغرق جزءاً من الثانية فى تسجيل انطباع الخيال ونقله إلى المخ ، وبعد أن تتلقى العين هذا الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء من عشرة من الثانية إلى جزء من عشرين من الثانية بعد أن تكون الصورة نفسها قد اختفت مما ينتج عنه الإيهام بتواصل الحركة.



وهكذا ظل فن التصوير السينمائى منذ نشأته وحتى الآن مقترن بالوسيط الفيلمى Sensitive film حتى تم اكتشاف نظرية عمل الصورة التليفزيونية التى بنيت على إشارة الفيديو الإلكترونية Electronic video signal التى اعتمدت عليها نظرية عمل الصورة التليفزيونية بشكل أساسى ثم

تطورت إلى التقنية الرقمية ، حيث كان المحسس الرقمى Digital sensorsأو الـ CCD هو قلب وأساس هذه التقنية الفريدة التى مكنت ولأول مرة من تحويل الخصائص البصرية للصورة الضوئية إلى إشارة رقمية يسهل التعامل معها وتخزينها على الوسائط الرقمية ، وكذلك أيضاً تصحيحها وتعديلها بسهولة أكبر وأسرع من مثيلتها السينمائية الفوتوغرافية التى كان يعيبها إلى حد ما ثبات النتائج التى تسجلت على الفيلم وصعوبة تعديلها إلا فى حدود ضيقة جداً.

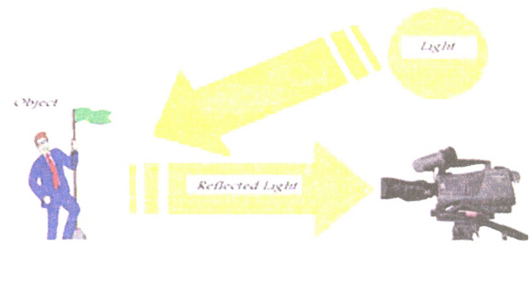


CCD converts the visual light image to digital electrical signal

وهكذا يتضح لنا كم الفوائد الهائلة التى عادت على فن التصوير التليفزيونى عند اعتماده على التكنولوجيا الرقمية ودخولها إلى حيز التطبيق والإستغلال بعد أن كانت حبيسة التعامل من خلال النظام التناظرى التقليدى Analog، وهذا ما يتطلب منا باعتبارنا متخصصين فى هذا المجال الحيوى أن نتعرف على نظرية عمل التقنية الرقمية التى تحكم فن التصوير التليفزيونى الحديث حتى يتسنى لنا الوصول إلى مفرداتها وفهمها على نحو صحيح.

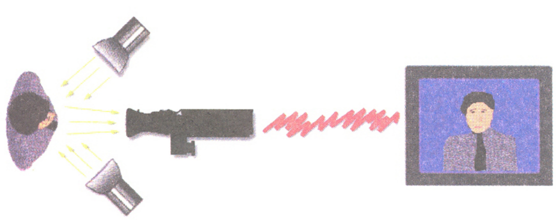
نظرية عمل الصورة التليفزيونية *TV Theory*

بالرغم من اعتماد فن التصوير التليفزيونية أيضاً علي الضوء كأساس لنظرية عمل نقل الصورة التليفزيونية .. إلا أن الضوء هنا في الوسيط التليفزيوني له وظيفة واحدة ألا وهي تشكيل محتوى الصورة التي تلتقطها عدسة الكاميرا التليفزيونية وتحديد الملامح الضوئية لمحتوى الكادر



التليفزيوني.

أي أن التصوير التليفزيونى يعتمد أيضاً علي الإضاءة في نقل الصورة كما فى التصوير السينمائى ، ولكن إلي حدٍ معين وهو تحديد محتويات الصورة عن طريق الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره ، وبعد ذلك تقوم الكاميرا بتشفير وتحويل هذه الصورة الضوئية إلي سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية الدالة عليها والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة المرئية التليفزيونية Video Signal



Converting the light energy to electronics (electrical waves).

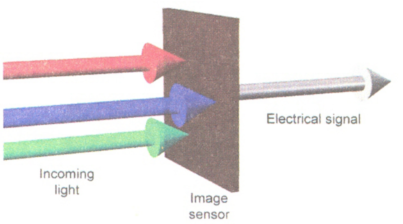
هذه الإشارة المرئية يتم إرسالها من كاميرا التليفزيون يعاد تحويلها مرة أخرى من خلال أنظمة العرض إلي صورة مرئية من خلال أنظمة الاستقبال التليفزيوني Receivers التى تقوم بدورها بحل شفرة الإشارة وإعادة تحويل الصورة الإليكترونية إلي صورة مرئية مرة أخرى، ومن ذلك يتضح لنا أن الفكرة الأساسية التى بنيت عليها نظرية الصورة التليفزيونية هى تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية.

هذا وتنقسم عملية إنتاج الصورة التليفزيونية إلي خطوتين أساسيتين:

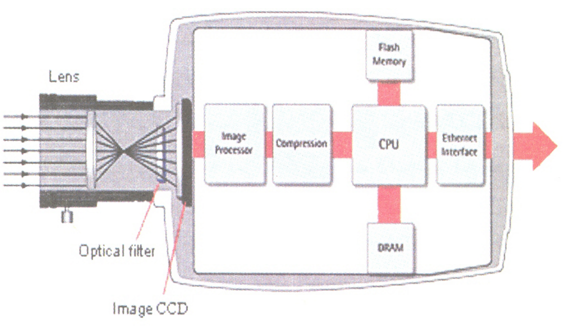
- الخطوة الأولي : تتم أثناء عملية التصوير من خلال الأنظمة والمحولات داخل ألة التصوير التليفزيوني والتي من شأنها تحويل الصورة الضوئية لإشارة إليكترونية ، وهي تعتبر من أهم مراحل إنتاج صورة الفيديو وأساس لنظرية العمل.

- الخطوة الثانية : وهي عملية تسجيل Recording لهذه الإشارة الإليكترونية التى نتجت داخل ألة التصوير التليفزيونية علي وسيط إليكترونى ذى مواصفات خاصة لتسجيل إشارة الصورة والاحتفاظ بها لحين إعادة العرض مرة أخرى.

الخطوة الأولي في عملية إنتاج الصورة التليفزيونية:

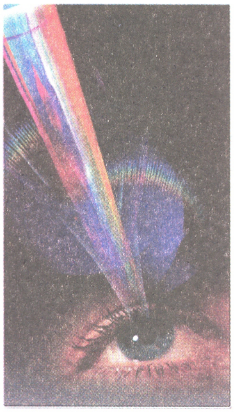


نظراً لأن طبيعة عمل ألة التصوير التليفزيونى تعتمد على تحويل الصور الضوئية Visual images المارة من العدسة إلى سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية Electrical signal الدالة على شكل وملامح الصورة التى تتكون منها الإشارة المرئية التليفزيونية ..Video Signal لذا كان لا بد من وجود وسائل إليكترونية بداخل كاميرا التصوير التليفزيونى تعمل على تحليل هذا الضوء المحمل بمعلومات الصورة لتحويله من طاقة ضوئية إلى إشارة إليكترونية ، ومن ثم تقوم أجزاء أخرى بتشفير هذه الإشارات تمهيداً لإرسالها فوراً إلى أجهزة التسجيل التى تقوم بتسجيلها على شريط مناسب ، والتي يمكنها إعادة عرضها مرة أخرى عن طريق حل هذه الشفرة وتحويلها مرة أخرى إلى الصورة الأصلية.



ويتضح لنا من الشكل السابق أن شريحة الـ CCD الموجودة بجسم ألة التصوير التليفزيونى هى بمثابة الجزء المسؤول عن آليات تحويل الضوء إلى إشارة إليكترونية ، وهذه العملية تتم فى منطقة هامة تقع فى مقدمة الكاميرا التليفزيونية بعد العدسة مباشرة تسمى بوحدة الصورة Image device، وذلك من خلال عدة مراحل:

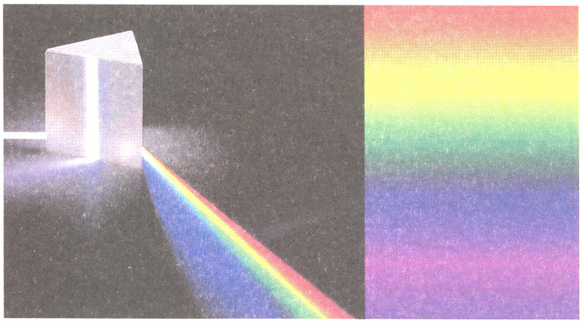
١ - عملية تحليل الضوء : *Splitting the light image*



المقصود بذلك الأمر هو تحليل الأشعة الضوئية المنعكسة من على الجسم الذى يتم تصويره .. فعملية التصوير كما نعلم تتماثل مع عملية الرؤية تماماً حيث يعتمد كلاهما على انعكاس أشعة الضوء من الموضوع الذى يتم تصويره لتسقط على العدسة لتقوم بتجميعها وإسقاطها كما ذكرنا من قبل على الشريحة الـ CCD التى تقوم بعملية تحويل الضوء المحمل بالمعلومات البصرية إلى إشارة كهربية.

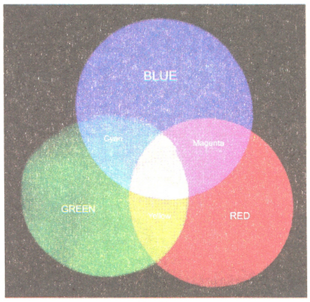
ولكن قبل الدخول فى تفاصيل هذه العملية يجب أن نشير إلى بعض الحقائق الهامة حول طبيعة الضوء، التى ستساعدنا بشكل ميسرعلى فهم طبيعة التعامل معه داخل ألة التصوير التليفزيونية وميكانيزم عملية تحويله من طاقة ضوئية إلى إشارة إليكترونية ، والتى هى قلب وأساس نظرية عمل الصورة التليفزيونية كما ذكرنا من قبل.

فالشعاع الضوئى الأبيض الذى نعتمد عليه فى التصوير يتكون فى الحقيقة من سبعة ألوان تسمى بألوان الطيف وهى (الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي) وقد تم الاستدلال على ذلك من خلال تجربة المنشور الزجاجى الذى حلل شعاع الضوء الأبيض إلى مكوناته الأصلية كما يتضح من خلال الشكل.

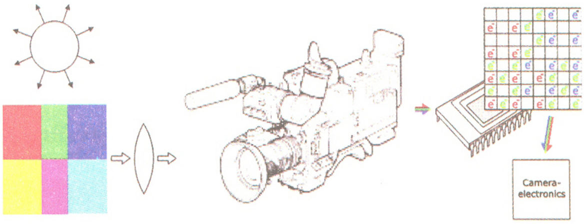


والجدير بالذكر أنه بالرغم من كون هذه الحزمة من الأشعة الضوئية تتكون من سبعة ألوان Rainbow Colors، إلا أن هناك ثلاثة ألوان فقط منها تعتبر ألواناً رئيسة، وهى الأحمر

والأخضر والأزرق، وهى التي إذا اجتمعت مع بعضها البعض بنسب متساوية أمكنها إعادة إنتاج اللون الأبيض مرة أخرى، لذا سميت بالألوان الأساسية Primary Colors والتى تعرف بالمصطلح المختصر R.G.B(٣)، ولذلك فإن آلة التصوير التليفزيونى بوجه عام لاتحتاج فى إنتاجها لألوان الصورة سوى الألوان الأساسية الثلاثة فقط ، التى من خلالهما سوف تستطيع إنتاج أية ألوان أخرى تحتوى عليها الصورة، وذلك عن طريق خلط هذه الألوان الأساسية بنسب وكثافات مختلفة ومتفاوتة ، ولهذا السبب فإن الكاميرا التليفزيونية تعتمد فى نظرية عملها على مايسمى بالنظام الجمعى Additive colors للألوان الرئيسة التى من خلال إضافتها مع بعضها البعض بنسب مختلفة ومتفاوتة التركيز نحصل على باقى الألوان فى الصورة.

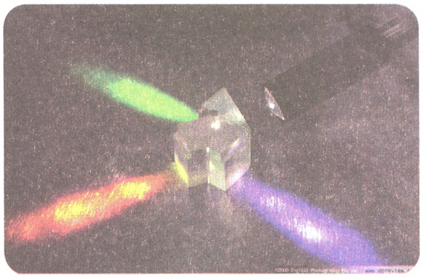






The camera combines the R.G.B light to create the full spectrum

نعود الآن لجزئية عملية تحليل الضوء Splitting the light image التى كنا قد بدأناها باعتبارها الجزء الأول من عملية إنتاج الصورة التليفزيونية ، والتى تحدث مباشرة بعد مرور الضوء المنعكس من الجسم الذى يتم تصويره من خلال العدسة حيث يستقبله مايعرف باسم منشور فصل الشعاع الضوئى Prism Beam Splitter وهو يتشابه تماما فى نظرية عمله مع المنشور الذى ذكرناه قبل قليل والذى يحلل شعاع الضوء الأبيض إلى ألوان الطيف السبعة، ولكنه هنا (داخل

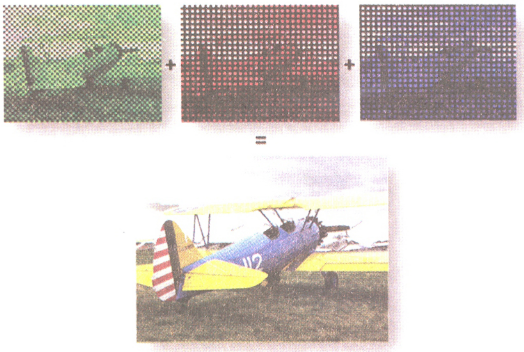


الكاميرا) يقوم بتحليل الضوء المنعكس من الجسم الذى يتم تصويره إلى ثلاث مجموعات لونية تمثل عناصر الألوان الأساسية لتكوين الضوء وهى (الأزرق، الأخضر، الأحمر) كما يتضح لنا من الشكل التالى الذى يوضح الشكل الحقيقى لمنشور فصل الشعاع الضوئى الموجود داخل آلة التصوير التليفزيونى.

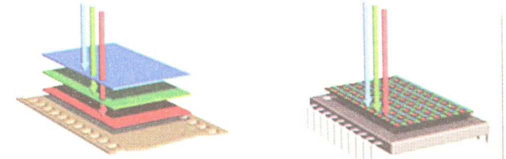
وقد يتساءل البعض عن السبب الذى يدعونا إلى استخدام هذا المنشور الزجاجى لفصل الشعاع الضوئى المنعكس من الموضوع الذى يتم تصويره ، وهل له أهمية حقيقية فى عملية تحويل الصورة الضوئية إلى إشارة إلكترونية ؟

ورداً على هذا التساؤل الهام يجب التوضيح بأن جميع الكاميرات التليفزيونية الاحترافية تعمل بنظام الثلاث شرائح إليكترونية 3CCDs وهى المحسسات Sensors التى تقوم بتحويل الطاقة الضوئية لإشارة إلكترونية ، بحيث إن كلاً منهم سيختص بتحويل لون واحد فقط من الألوان الرئيسة التى تحتوى عليها الصورة الضوئية.

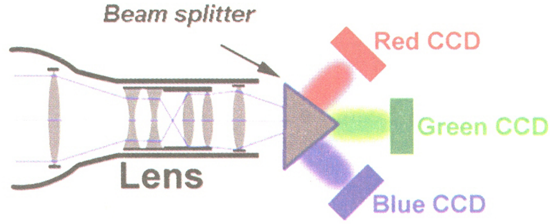
فأحد هذه الشرائح يتعامل مع الأشعة الضوئية الزرقاء فقط ويكون حساس لكل ماهو لونه أزرق فى الصورة، والآخر حساس للأطوال الموجية الخضراء فقط ، بينما الشريحة الأخيرة حساسة فقط للأطوال الموجية الحمراء، والتى من خلالهما سيعاد تكوين الصورة الأصلية مرة أخرى بعد دمجهم مع بعضهم البعض تماما كما يتضح لنا من الشكل والصورة التوضيحية التالية .



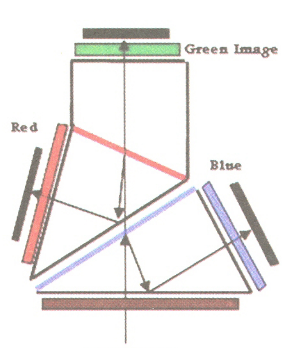
ولكن المشكلة التى ستواجهنا فى هذه الحالة أن شرائح الـ CCD غير منفذة للضوء مثل طبقات الفيلم السينمائى(٤) Film layers وبالتالى لن يصلح وضع المحسسات الرقمية خلف بعضها البعض داخل ألة التصوير التليفزيونية أو على هيئة طبقات ، ولهذا كان يجب البحث عن وسيلة أولية تعمل ليس فقط على فصل الصورة الملونة ، بل وتوجيهها أيضاً إلى شرائح الـ CCD لكى تستطيع تحويلها إلى إشارة إلكترونية.



ومن هنا جاءت أهمية المنشور الزجاجى Beam Splitter الذى يتم اللجوء إليه قبل عملية التحويل Converting light energy والذى يمكن من خلاله تحليل الصورة الضوئية الأصلية للمنظر إلى ثلاث صور كل واحدة بلون من الألوان الأساسية لكى يتم توجيه كل لون إلى الشريحة التى تخصه حتى يتسنى لكل CCD منها أن يقوم بتحويل لون الصورة الضوئية التى تخصه فقط ، ونظراً لكونه يقوم بتوجيه الإضاءة للشرائح الإلكترونية لذا فهو يتواجد داخل الكاميرا التليفزيونية مباشرة بعد العدسة وقبل الـ CCD

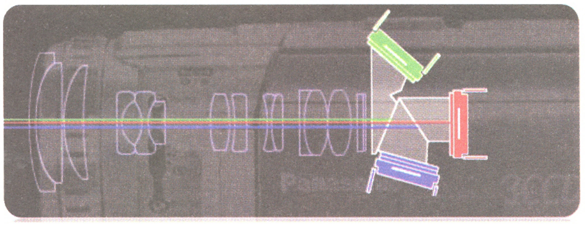


Beam splitter dividing an identical amount of light into three different CCDs.



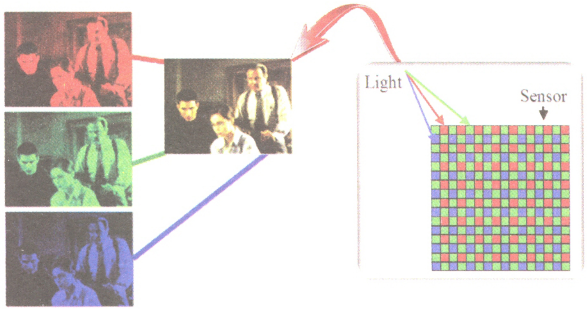
وقد تم تصميم هذا المنشور الثلاثى ذو الأسطح النصف عاكسة ليسمح لكل مجموعة لون فقط بالدخول إلى شريحة واحدة فقط من شرائح الـ CCD الموجودة داخل ألة التصوير التليفزيونى .. فهو كما يتضح لنا عن طريق المرايا النصف عاكسة المزود بها تصميمه يعكس جزء من الأشعة الضوئية وليكن اللون الأحمر ويعدل اتجاهه إلى شريحة الـ CCD المسؤولة عن اللون الأحمر ليسمح لها بالمرور من خلالها.

والجزء الأزرق من الأشعة الضوئية يقوم المنشور بتوجيهه إلى مرآة تقوم بعكس اتجاهه إلى شريحة الـ CCD المسؤولة عن اللون الأزرق لكى يسمح لهذا اللون بالمرور من خلالها .. أما الأشعة الخضراء فتمر من المنشور مباشرة إلى شريحة الـ CCD المسؤولة عن مرور اللون الأخضر فقط.



يظهر من خلال الصورة قدرة المرايا النصف عاكسة على تغيير مسار الأشعة الضوئية الملونة

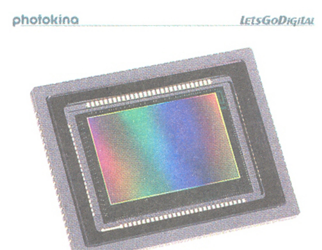
وبهذه التقنية الفريدة التى تعتبر من الناحية العلمية عملية بمثابة فصل لمعلومات الصورة الضوئية إلى ألوانها الأساسية الحمراء والزرقاء والخضراء ، يتم سقوط صورة كل لون على الشريحة التى تختص بها ليبدأ الجزء الثانى من عملية تحويل الصورة الضوئية إلى إشارة إلكترونية من خلال الشريحة الرقمية المسؤولة عن عملية تحويل الضوء Converting Light energy



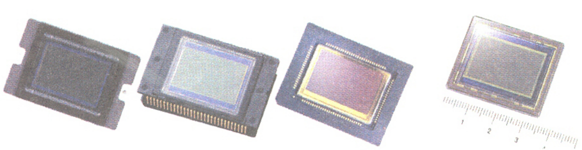
٢- عملية تحويل الضوء : *Converts light energy*

بما أن التليفزيون بوجه عام هو وسيط إليكترونى فى المقام الأول لذا يجب أن تكون هناك وسيلة ما تعمل على تحويل الطاقة الضوئية Light energy إلى إشارات كهربية

Electrical Signals أى بمعنى آخر تقوم بترجمة الصورة الضوئية التى قمنا بتصويرها إلى نبضات كهربية وإشارات إليكترونية يمكن فهمها والتعامل معها فى هذا الوسيط الإليكترونى ، ويتم ذلك من خلال ما يعرف بالمحسس الإليكترونى Electronic sensor، الذى يوصف علمياً أيضاً بمصطلح المحول الكهروضوئى Photoelectric Transducers وهو يعتبر أساس نظرية عمل ألة التصوير التليفزيونية وأساس لعملية المسح التليفزيونى T.V Scanning، ويحتوى بدوره على كافة آليات تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية من خلال شرائح الـ CCD، ويوجد منه أنواع وأحجام ومقاسات مختلفة تبعا لتصنيف مستوى جودة ألة التصوير التليفزيونية (٥)



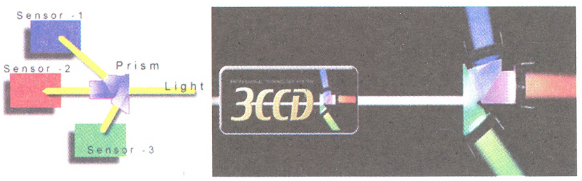
CCD sensor



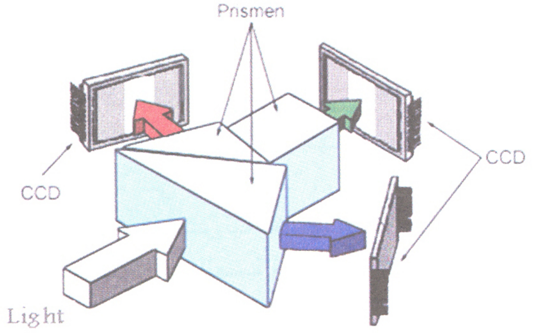
شرائح الشحنات المترابطة : *CCD*

شرائح الشحنات المترابطة Charge coupled devices والمعروفة على المستوى العملى والتجارى بالمصطلح المختصر C.C.Dهى تعتبر قلب وأساس نظرية التصوير التليفزيونى الذى لايمكن أن تتم بدونها ، فهى كما ذكرنا تمثل الجزء الهام الذي يؤول إليه نظام تحويل الأشعة الضوئية إلي الإشارة إليكترونية التى تمثل لغة الوسيط التليفزيونى برمته ، وهى من الناحية التشبيهية تقوم بعمل المترجم Translator الذى يقوم بالتفسير بين لغتين لايفهم أحدهما الآخر، بل هى كذلك بالفعل.

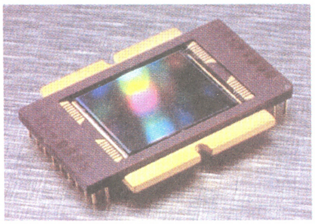
فالضوء لغة قائمة بذاتها لاتفهمها الكاميرا التليفزيونية التى لاتدرك سوى اللغة الإلكترونية ، ولكنها فى المقابل مضطرة للتعامل معها حيث إنها الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة باعتبار أن الموجات الضوئية هى الوسيط الحامل لمعلومات الصورة ، ولهذا فقد استعانت الكاميرا التليفزيونية بمترجم يقيم بداخلها ويعمل لديها بصفة دائمة، وتتلخص مهامه الوظيفية بتحويل وترجمة الجمل الضوئية للموضوع الذى تم تصويره وإعادة صياغتها إلى لغتها الأساسية التى تفهمها وهى اللغة الإلكترونية.



بل إذا نظرنا إلى الكاميرات الاحترافية الحديثة سنجد أنها تستعين بداخلها بثلاثة مترجمين وليس مترجم واحد .. ألا وهم الـ 3CCD بحيث يتفرغ أحدهم إلى ترجمة معلومات الصورة الضوئية باللون الأحمر الأساسى R، والثانى يتفرغ لترجمة معلومات الصورة الضوئية باللون الأخضر الأساسىG، وكذلك الثالث يتفرغ لترجمة معلومات الصورة الضوئية باللون الأزرق الأساسى B



ليس هذا فقط وإنما هيأت لهم الكاميرا التليفزيونية أيضاً هذا المنشور الثلاثى Beam Splitter ذو الأسطح النصف عاكسة ليكون فى خدمتهم ويسهل عليهم مهمتهم بأن يسمح لكل مجموعة لون فقط من الألوان الأساسية بالدخول إلى شريحة واحدة فقط من شرائح الـ CCD الموجودة داخل ألة التصوير التليفزيونى، وكل ذلك لضمان ترجمة معلومات الصورة الضوئية لإشارة إلكترونية على نحو دقيق وصحيح يصب فى النهاية فى مصلحة الصورة وجودتها النهائية Resolution of image quality.

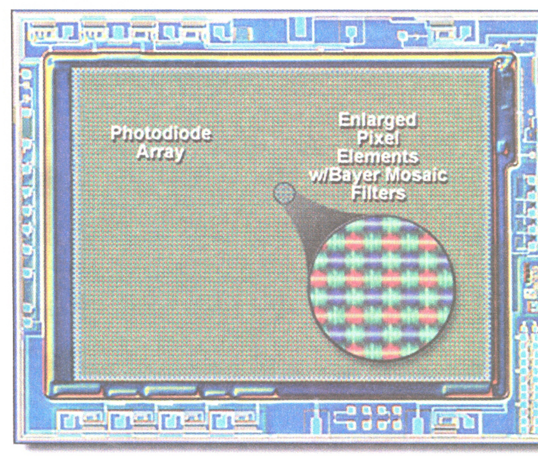


وتتركب شريحة الـ CCD من شبكة رقيقة من السيليكون Silicon Chips وضع عليها آلاف الجزيئات الدقيقة من



العناصر البصرية Pixels التى تتوهج عند سقوط الضوء عليها منتجة نبضة كهربية لما لديها من خصائص تحول فوتونات الإضاءة إلى شحنة كهربية، ومن ثم تقوم برسم إشارة الفيديو الرقمية ..

وهذه الجزيئات كما يتضح لنا من الشكل تتواجد على شبكة الشريحة على شكل خطوط أفقية يتم وضعها بعدد منتظم لكل خط ويكون ذلك تبعاً للنظام المستخدم.

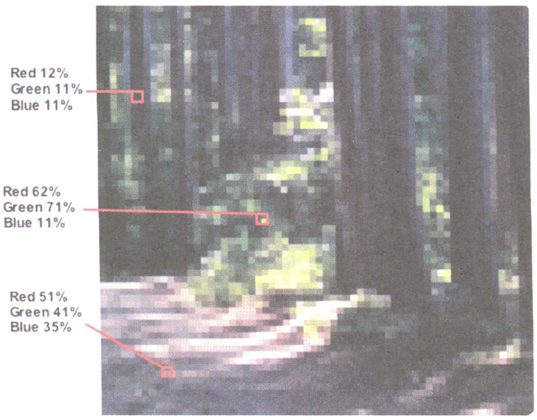


شكل يوضح تركيب العناصر البصرية Pixels على شريحة الـ CCD

والجدير بالذكر أنه كلما زاد عدد الخطوط الموجودة على شريحة الـ C.C.D كلما احتوت على عدد أكثر من عناصر الصورة Pixels وبالتالي تحقق مزيداً من تفاصيل الصورة أثناء عملية المسح Scanning الأمر الذى ينعكس على جودة الصورة النهائية، وهذا مايميز جودة كاميرا تصوير تليفزيونى عن أخرى.. أى أن عدد الوحدات البصرية Pixels الموجودة فى الكادر الواحد الذى تنتجه ألة التصوير التليفزيونى هو العامل الأساسى الذى يعكس مستوى جودتها وكفاءتها كلما زاد عددها، وهذا هو الأساس الذى نحكم عليه بين ألات التصوير للهواة وآلات المحترفين.

وكما يوضح الشكل التالى فإن هذه الوحدات البصرية المتناهية الصغر Pixels والمصفوفة على شريحة الـ CCD هى المسئولة عن تفاصيل الصورة الرقمية بحيث إن كل وحدة منهم المسئولة عن جزء متناهى الصغر من تفاصيل الصورة الأصلية.

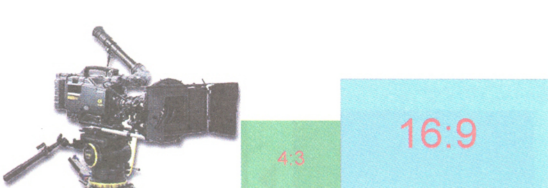
حيث أدى التطور الكبير والمتلاحق الذي صاحب تكنولوجيا صناعة المحسسات الإلكترونية Digital sensors المخصصة للتصوير التليفزيونى إلي الوصول لعدد أكبر من





الشكل يوضح العناصر البصرية Pixels وأثرها فى تكوين الصورة

الخطوط المكونة للصورة وبالتالى لزيادة عدد جزيئات الصورة باعداد هائلة وصلت لعدة ملايين فظهرت آلات التصوير عالية الوضوح والمعروفة باسمHDTV وهى اختصار لجملة "High Definition Television" والتى تتميز بصور وألوان فائقة الجودة ودرجة وضوح عالية فى تفاصيل الصورة بالإضافة إلى أبعاد تختلف عن الأبعاد المستخدمة في النظم التليفزيونية العادية الحالية ٣:٤ إذ جاء نظام HDTV بنسبة طول إلي عرض الصورة ٩:١٦ الأمر الذى مكنها من عرض الصورة بتفاصيل أكبر عن الأنظمة العادية وبمنتهى الوضوح ، الأمر الذى مهد لاقتحامها مجال الفن السينمائى من خلال السينما الرقمية ، وكان سبب أساسي فى ظهور مصطلح جديد هو فن التصوير السينمائى الرقمى Digital Cinematography



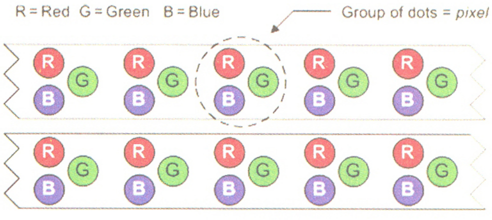
أنواع الشرائح الحساسة Types of sensors

يوجد أنواع وأحجام كثيرة من المحسسات الرقمية الحديثة تبعا لتصنيف مستوى الجودة بألة التصوير أهمها مايعرف باسم شرائح الـ CCD، شرائح الـ COMS، شرائح الميكرولينز Micro lens التى أحدثت طفرة هائلة فى مستوى حساسية الشرائح الإلكترونية لكونها زودت بعديسات متناهية الصغر لاستقطاب أكبر قدر من الإضاءة التى كان يتشتت أغلبها سابقاً مع الشرائح التقليدية.



الشرائح المزودة بالعديسات الشرائح التقليدية

أما الكاميرات التى تعمل بنظام الشريحة الواحدة 1CCD فتختلف عن الشرائح الإلكترونية المتقدمة بنظام الـ 3CCD فى أنها تجمع الثلاث وحدات بصرية R-G-B فى كيان واحد Dots of pixel بجوار الوحدات التى تليها على كل خط حتى ينتهى وتتكرر العملية على كل خط حتى تنتهى خطوط الشريحة الرقمية CCD

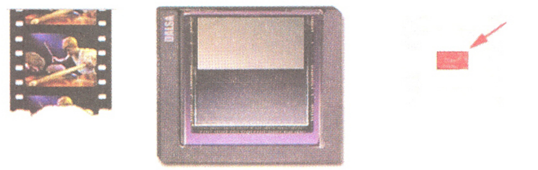


أما آلات تصوير الفيديو التى تعمل بنظام الـ 1CCD فتعانى من ضعف جودة الصورة مقارنة بكاميرات المحترفين التى تعمل بنظام الـ 3CCD، وذلك لقلة عدد الخطوط فى الشريحة وبالتالى قلة عدد الوحدات البصرية Pixels الموجودة بكل خط.



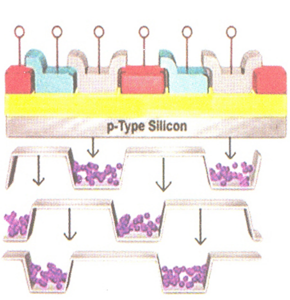
وقبل أن نعود لأليات عملية تحويل الأشعة الضوئية يجب التأكيد مرة أخرى على أن معامل جودة الصورة الرقمية النهائية يخضع بشكل أساسى لحجم المحسس الرقمى الذى ممالاشك فيه سيعمل على التأثير الإيجابى على وضوح الصورة كلما كبرحجم الـ CCD، وقد توصلت الأبحاث العلمية فى مجال تطوير الشرائح عن تطوير جديد فى تقنيات التصوير الرقمى تسمى بالمحسسات عالية الجودة High resolution Sensors ويطلق عليها اسم CMOS الذى أنتجته شركة دالسا العالمية (٦) وأدخلته إلى حيز التطبيق فى آلات التصوير الحديثة فائقة الجودة HD

ويتضح من الشكل التالى نسبة وحجم المحسس الإلكترونى عالى الجودة فى مقابل حجم الفيلم مقاس ٣٥ مللى وحجم المحسسات العادية الأخرى بنظام CCD والذى يفوقهم جميعاً من حيث الحجم .. وهو مايتيح بالتأكيد إمكانية الحصول على صورة رقمية تكاد تتماثل مع الخواص النوعية للفيلم السينمائى من حيث الجودة.

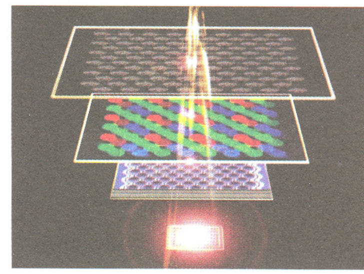


مقارنة توضح الفارق بين حجم الـ CCD التقليدى والفيلم السينمائى والمحسس الرقمى CMOS sensor

هذا وتحدث عملية تحويل الأشعة الضوئية إلي إشارة إلكترونية عند سقوط الأشعة الضوئية المحملة بالمعلومات البصرية على شرائح الـ CCD فتتوهج هذه العناصر البصرية Pixels المصفوفة على خطوطها مكّونة شحنة كهربية دالة على كل عنصر من العناصر الموجودة على الشريحة بشكل يتناسب مع كمية فوتونات الضوء الذي يسقط عليه من النقطة المقابلة لها فى الصورة الأصلية التى تم تصويرها، وعلى قدر فوتونات الإضاءة وشدتها تتولد الشحنة الكهربية التى سترسم إشارة الفيديو





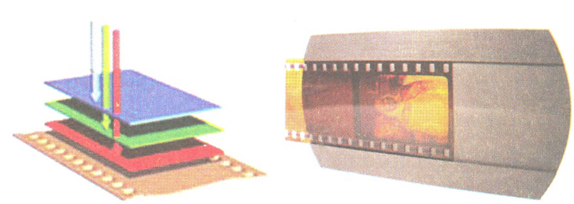


بنفس الكثافة الأصلية للصورة والتى تحولت عن طريق الـCCD لإشارة إليكترونية ذات خصائص كهربية Electrical Signals والتى سيتم تشفيرها داخل الكاميرا التليفزيونية من خلال الدوائر الرقمية بها لتحول الصورة البصرية الأصلية إلى إشارة رقمية.

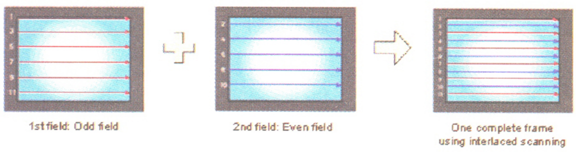
وهكذا يتضح أن الضوء المنعكس من الموضوع المصور والذى تم فصله عن طريق منشور فصل الشعاع تستقبله كل شريحة من شرائح الـ CCD الثلاثة كأجزاء من الضوء بقدر يتناسب مع كمية اللون الأساسى المختص بها وبنفس القدر المنعكس من الموضع الذى تم تصويره حيث تتم عملية المسح Scanning.

عملية مسح الصورة التليفزيونية *Scanning T.V*

فى البداية يجب الإشارة إلى نقطة هامة وهى أن عملية إنتاج الصورة التليفزيونية تختلف تماما عن نظرية عمل وتسجيل الصورة السينمائية التى تعتمد نظرية عملها كما يتضح لنا من الشكل التالى على إسقاط projection جميع نقط وتفاصيل الصورة في لحظة واحدة على الكادر الواحد الذى يتم تصويره.

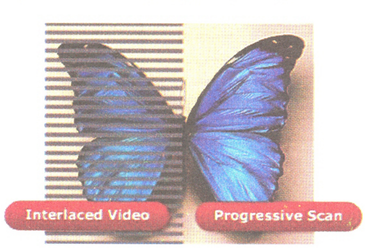


بينما تختلف الصورة التليفزيونية كلياً عن هذا الأسلوب المتبع فى نظرية التصوير السينمائى إذ تعتمد نظرية عملها كما يتضح لنا على مسح scan معلومات صورة الكادر التليفزيوني الواحد مرتين .. الأولي يتم فيها مسح الخطوط الفردية للكادر ، والثانية يتم فيها مسح الخطوط الزوجية للكادر.



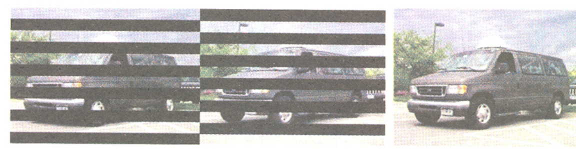
وذلك لأن الكادر التليفزيوني الواحد كما يتضح أعلاه يتكون من حقلين متشابكين أحدهما يحتوي علي نصف معلومات الصورة الواقعة علي الخطوط الفردية والحقل الآخر يحتوي علي النصف الثاني من معلومات الصورة الواقعة علي الخطوط الزوجية، وتعرف هذه العملية باسم المسح المتبادل للخطوط Interlace scanning

الجدير بالذكر أن هناك نوعاً حديثاً من الكاميرات التليفزيونية لايستخدم نظام المسح المتبادل للخطوط Interlace وذلك لكونه يعتمد على تكنولوجيا متقدمة جداً أدخلت على مجال التصوير التليفزيونى الرقمى لنوعية محددة تستخدم فقط فى أحوال السينما الرقمية Digital cinema وهى الكاميرات فائقة الجودة (٧) بنظام HD-24P أى يمكنها تسجيل الصورة بسرعة ٢٤ كادر فى الثانية مثل كاميرات السينما وهو ما كان يستحيل تحقيقه فى عالم الفيديو من قبل، وقد تميزت هذه النوعية من الكاميرات بخاصية شديدة الأهمية وهى إستخدامها لنظام المسح التقدمى Progressive scan المتعاقب لمحتويات الكادر والتى تزيد من جودة الخطوط العرضية Vertical resolution للصورة مما ساهم فى إنتاج نفس الجودة العالية فى الصورة السينمائية وبنسبة باعية مقدارها ١٦:٩ Aspect ratio ، كما تحقق مدى حيوياً Dynamic range أكبر من أنظمة التصوير التليفزيونى العادية ، الأمر الذى جعل هذا النظام بمثابة خطوة بعد الشكل التليفزيونى الاعتيادى وخطوة نحو الشكل السينمائى، حيث أتاحت ولأول مرة إمكانية التسجيل بسرعة كانت معروفة فقط للفيلم السينمائى.



هذا الجيل المتقدم من آلات التصوير الإلكترونية الرقمية فائقة الجودة اعتبره البعض حلقة متوسطة بين الكاميرا التليفزيونية وبين الكاميرا السينمائية، وكان سببا مباشرا

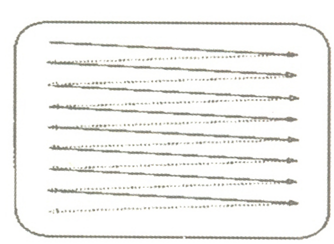
لظهور مصطلح جديد فى المجال الفنى لم يكن متعارف عليه من قبل وهو فن التصوير السينمائى الإلكترونى الرقمى Digital Electronic Cinematography



ونعود مرة أخرى لعملية المسح التبادلى Interlace scanning المتبعة فى الصورة التليفزيونية العادية لنؤكد أنها تجمع خط بعد خط وكادر بعد كادر وليس كما في صورة السينما التي تصور جميع نقاط وتفاصيل الكادر في لحظة واحدة.

وبوجه عام فإن الصورة التليفزيونية كما ذكرنا من قبل يتم مسحها بنفس طريقة قراءتنا لصفحة من كتاب باللغة الإنجليزية ، فنحن نقرأ كل الكلمات في السطر الواحد وننتقل بالتالي لباقى السطور في الصفحة بادئين القراءة من أعلي اليسار.

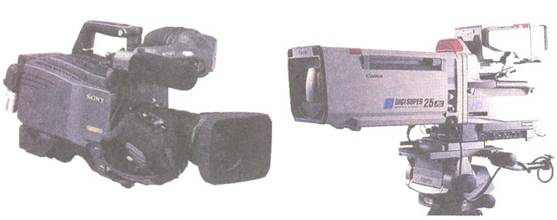
وكما يتضح من خلال الشكل فإن الشعاع الإليكتروني يبدأ بمسح خطاً أفقياً من خطوط الحقل قارئاً كل العناصر والنقاط التي يحتويها هذا الخط حتى يصل إلي نهايته ، ثم يرجع الشعاع بسرعة إلي يسار الكادر لكي يبدأ في مسح الخط التالي .. وهكذا.



وعندما يعود الشعاع الإلكتروني فإنه لا يعيد قراءة ومسح نفس الخط السابق بل ينتقل إلي الخط الذي يليه لأسفل حتى يصل لبداية خط أفقي جديد ليقوم بمسحه بنفس الطريقة السابقة ، وحينما يصل الشعاع إلي آخر خط في نهاية الحقل يأخذ طريقة مرة أخري لأعلي ليبدأ في مسح حقل جديد وبنفس الكيفية مرة أخرى.

وهكذا يتم تحويل كافة القيم الضوئية واللونية التى تم تصويرها إلى إشارة إليكترونية ذات خصائص كهربية Electrical Signals يتم تحويل معلوماتها رقمياً Digitizing وتشفيرها من خلال دوائر هندسية فى ألة التصوير حتى يمكن نقلها عبر كابلات أو وصلات الـ VTR إلى غرفة التحكم الإلكترونية Control room أو تخزينها على كروت الذاكرة Memory cards أو شرائط رقمية Digital tape وليس على الفيلم Negativ film كما كان يحدث فى أحوال التصوير السينمائى، وهذا يمنح المصور حرية أكبر فى التعامل مع معلومات الصورة رقمياً فى مختلف المجالات وخصوصاً فى مراحل المونتاج الرقمى أو فى مجال الخدع والمؤثرات البصرية Digital Effects وغيرها من المجالات.





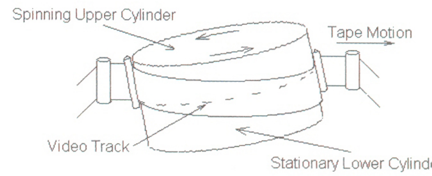
وبانتهاء عملية التشفير Decoding والنقل تنتهي أهم مراحل تكوين وإنتاج الصورة التليفزيونية وتبدأ مرحلة أخرى في نظرية عمل الصورة الإليكترونية وهي عملية تسجيل الإشارة الإليكترونية الرقمية علي وسيط كهرومغناطيسي والتى تمثل الخطوة الثانية في نظرية عمل الصورة التليفزيونية.

عملية التسجيل : *Recording*

تعتبر عملية التسجيل Recording في الأنظمة التليفزيونية بمثابة تخزين Storage لكافة المعلومات الإلكترونية الرقمية للصورة الضوئية.

فعند وصول معلومات الصورة التي خرجت من ألة التصوير إلي مرحلة التسجيل تتحول من كونها إشارة رقمية إليكترونية Video Signal بما تحتويه من قيم النصوع والألوان إلي مجموعة من المجالات الكهرومغناطيسية يتم نقلها علي شرائط الفيديو بواسطة رؤوس التسجيل Video Heads





Video Head

وبمجرد وصول إشارة الفيديو إلي رأس التسجيل فإنها تعمل علي خلق مجال كهرومغناطيسي علي الشريط المتحرك أمام رأس التسجيل ومن ثم يقوم هذا المجال بتشكيل الحبيبات الحديدية الموجودة علي شريط الفيديو إلي أشكال منتظمة تمثل نفس القيم الأصلية لإشارة الصورة المرئية.

وعند إعادة العرض يمر الشريط أمام رأس العرض Play back head التي تقوم بقراءة هذه المجالات الكهرومغناطيسية التي قد تشكلت أثناء التسجيل علي الشريط ومن ثم تحولها لإشارة الفيديو المسجلة الأصلية مرة أخرى.

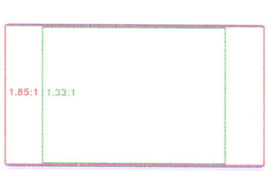
الخصائص الإلكترونية لوظائف كاميرا التليفزيون

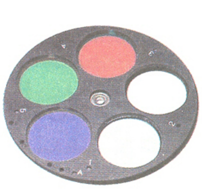
Electronic & Operational Characteristics:



بغض النظر عن الأجزاء الأساسية لألة التصوير التليفزيونية أو نظرية عملها، فإن هناك العديد من خصائص التشغيل الإلكترونية التى تتواجد فى جميع أنواع الكاميرات التليفزيون المهنية وهى:

- Aspect ratio النسبة الباعية لإطار الصورة.
- Gain level مستوى الكسب فى نصوع الصورة.
- Filters wheel عجلة المرشحات الضوئية.
- White balance التوازن اللونى فى الصورة.





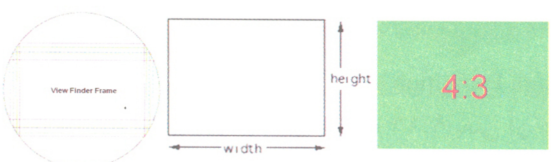
وكلها من العناصر الإلكترونية والوظائف الهامة التى تختص بعمل المصور المحترف professional cameraman، والتى لابد أن يكون على علم ودراية بها من الناحية الفنية والتقنية على حدٍ سواء حتى يتمكن من إخراج صورته النهائية على نحو متميز يضمن له نجاحها على مستوى الجودة الحرفية والإبداعية.

وكثيراً ما يقع بعض المصورين الذين لايهتمون بمعرفة هذه الخصائص فى مواقف محرجة نتيجة لأخطاء تتعلق بعدم فهمهم الكافى أو استخفافهم بتلك الأمور من البداية، فتظهر صورتهم وقد اكتست على سبيل المثال بمسحة لونية Color cast بسبب عدم إهتمامهم بإتمام عملية ضبط الإتزان اللونى أو إستخدام أحد المرشحات المخصصة للتوازن اللونى بالكاميرا على نحو غير صحيح، وغير ذلك من الأمثلة.

من هذا المنطلق يجب الإهتمام بدراسة هذه الأمور انطلاقاً من حرصنا على ظهور صورتنا على نحو فنى واحترافى لائق .. ليس فقط لإدراكنا بأن جودة الصورة هى المسؤولة المصور الأساسية، وإنما سعياً وراء تحقيق الجانب الإبداعى للعمل.

أولاً: النسب الباعية لإطار الصورة: *Aspect ratio*

يرتبط مفهوم ومعنى إطار الصورة المعروف على المستوى العلمى باسم Aspect ratio بالنسبة بين الارتفاع فى إطار الصورة إلي عرضها، وهى بمعنى أكثر وضوحاً النسبة التى تحكم حدود إطار الصورة التى نقوم بتصويرها فى كلٍ من الطول والعرض .. حيث ترتبط هذه النسب بحجم شاشة العرض النهائية بناءاً علي نسبة الإطار Formats الذي تم التصوير عليه.

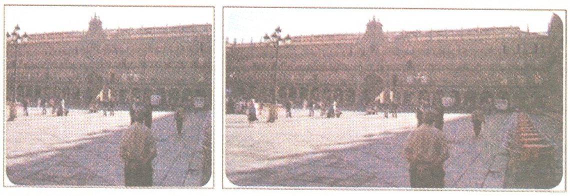


Aspect Ratio is the relationship between the width and height.

فى مجال التصوير السينمائى(٨) هناك العديد من نسب أطر الصورة المختلفة، ولكن فى مجال الكاميرات

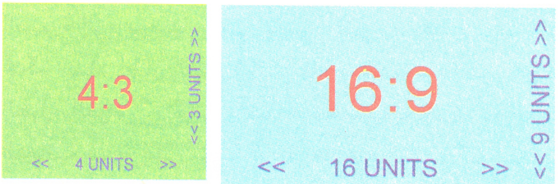
التليفزيونية بأنواعها هناك نسبتين فقط من نسب الإطار التى تستخدم فى التصوير التليفزيونى هما :

- النسبة الموحدة عالمياً لإطار الصورة التليفزيونية التقليدية المستخدمة هى نسبة ٣:٤ ، وتسمى فى كثير من الأحيان بالنسبة الأكاديمية Acaemy Formats.
The traditional universal among standard definition video formats
- النسبة الحديثة لإطار الصورة التليفزيونية العريضة للكاميرات الفائقة الجودة وهى النسبة ٩:١٦ ، وتسمى عادة بالشاشة العريضة Wide screen Formats.
The modern 16:9 successor, used in high-definition television (HD)



4:3 Academy aspect ratios   16:9 Widescreen aspect ratios

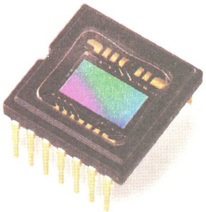
فالنسبة كما يتضح لنا على سبيل المثال فى الصورة الأكاديمية للإطار الأكاديمى التقليدى ٣:٤ تعنى أن كل أربع وحدات من عرض إطار الصورة يقابلهم ثلاث وحدات فى ارتفاعها ، وهو ماسيجعل عناصر الصورة التى يتم تصويرها محددة داخل هذا الإطار البصرى.



A Ratio 4:3 means that for every 4 units wide it is 3 units high.. But the widescreen or 9:16 "Sixteen-by-Nine" means that every 16 units wide it is 9 units high.

أما فى الكاميرات فائقة الجودة High Definition (HD) فالنسبة فى الإطار العريض للصورة ٩:١٦ يعنى أن كل ست عشرة وحدة من عرض الصورة سوف يقابلهم ثلاث وحدات فى إرتفاعها، وهو بالتأكيد ما سوف يجعل إطار الصورة أكثر عرضاً وأكثر ارتفاعا من النظام الأكاديمى التقليدى لإطار الصورة الأمر الذى سوف يؤثر بكل تأكيد على التكوين فى الصورة.

ويعود السبب الأساسى فى ظهور نسبة الشاشة العريضة Wide screen فى الصورة التليفزيونية فائقة الجودة HD إلى ظهور الشرائح Sensors الحديثة كبيرة الحجم وعالية الجودة ، والتى أضطر صانعوها من أجل الجودة العالية إلى زيادة طول خطوطها الحاملة للوحدات البصرية Pixels، وكذلك زيادة عدد هذه الخطوط الأفقية مما أدى لظهور نسبة إطار الصورة على نحو العريض نتيجة زيادة جودة الصورة التليفزيونية بنظام HD



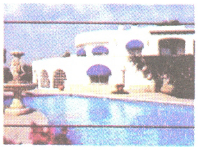


16x9 Source

16x9 TV (Native 16x9 display)   4x3 TV (Letterboxed display)   4x3 TV ("Squeezed" display)

الجدير بالذكر أن بعض كاميرات الفيديو التقليدية بها إمكانية تحويل الإطار التقليدى إلى الصورة العريضة عن طريق إضافة إطار أسود أعلى وأسفل الصورة للإيحاء بالصورة العريضة ، ولكن هذه الطريقة من شأنها العمل على تقليل الجودة نظراً لكونها تحرم الشريحة من توظيف طاقة قدر كبير من وحدات الصورة Pixels





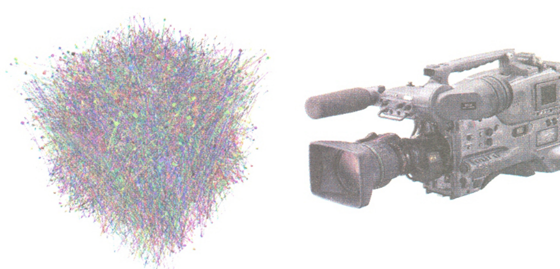
4:3 Aspect Ratio Picture

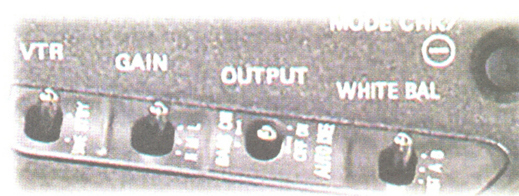
ثانياً : مستوى الكسب فى نصوع الصورة *Gain level*

مستوى النصوع فى الصورة التليفزيونية والمعروف بمصطلح Gain level هو وسيلة من الخصائص والوظائف الإلكترونية الحيوية فى ألة التصوير التليفزيوني التى تستخدم لرفع درجة حساسية الكاميرا بحيث تستطيع أن تتعامل مع



الحد الأدنى من مستوى الإضاءة .. فعلى سبيل المثال إذا أضطر المصور إلى التصوير فى مكان لايتوفر فيه مستوى من الإضاءة يفى بحاجة الكاميرا من الإضاءة قام باللجوء إلى هذه الخاصية الهامة التى تساعده على رفع حساسية الكاميرا بواسطة درجتين (متوسطة أو عالية) بالشكل الذى يمكنه من التقاطها بوضوح نسبياً، وهى كما يتضح تعتمد علمياً على إثارة وحدات الصورة Pixels بشحنة كهربية تجعلها متلهفة للتعامل مع مستويات الإضاءة التى تكاد تكون منعدمة وتوضح تفاصيلها.







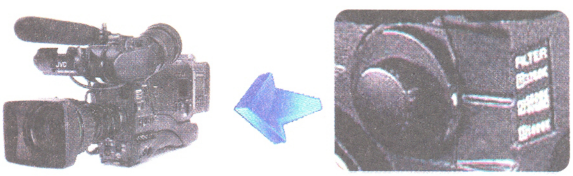
ولكن لايستحب اللجوء لذلك إلا فى الحالات الضرورية نظراً لما تسببه فى الصورة من أثر سلبى يتمثل فى قلة جودتها Low resolution بشكل واضح وظهورها بشكل يغلب عليه ظاهرة التحبب Grains

ثالثا: عجلة المرشحات الضوئية: *Filters wheel*

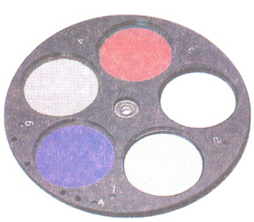
عجلة المرشحات تتواجد فى ألة التصوير التليفزيونى

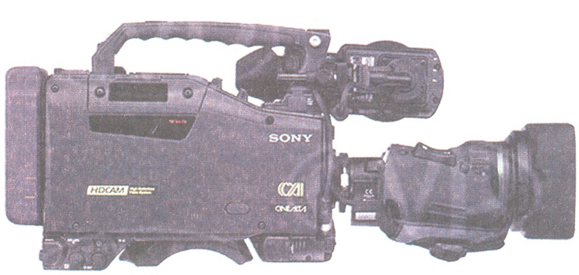


بعد العدسة مباشرة وقبل المنشور الزجاجى Prism الذى سيحلل الضوء إلى ألوانه الأساسية .. أى أنها تقع فى مسار الأشعة الضوئية التى مرت من العدسة وستدخل للشريحة الإلكترونية CCD



وهى بمثابة مرشحات ضوئية مهمتها الأساسية هى تهيئة وتعديل مواصفات الضوء المعكس من على الجسم الذى تم تصويره، والذى سينفذ إلى داخل الكاميرا ليستقر على شريحة الـ CCD، وذلك من حيث الكم (شدة نصوع الضوء) ومن حيث النوعية (المقصود بالنوعية هو لونية الضوء الذى سينفذ من خلالها)، وهى تحتوى على أربعة أنواع من المرشحات الضوئية.. مرشحين من نوع ND، ومرشحين لتعديل الاتزان اللونى.





Two neutral density filters (ND) and two color correction filters

١- المرشحات المحايدة: *Neutral density filters*

وتعرف أيضاً بمرشحات ND وهى التسمية الأكثر شيوعاً لها ، وكما يتضح من اسمها فهى نوعية من المرشحات الضوئية التى تكون محايدة فيما يتعلق بتأثيرها اللونى أى أنها لاتؤثر فى الصورة من ناحية اللون ، فتظل بالفعل ألوان

الصورة على حالها عند استخدام مرشحات الـ ND، ولكنها تؤثر فيها فقط من حيث الكم ، وذلك لكونها مطلية بكثافات مختلفة من الرماديات (حسب درجة المرشح) التى من شأنها أن تمتص قدر محدد من الإضاءة فى الصورة.

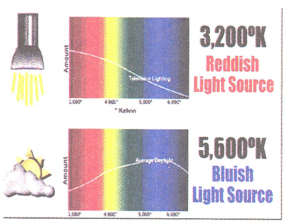

ND filters reduce the intensity of light without affecting the color of image.

لذلك فهى تستخدم لتقليل كثافة الإضاءة العالية التى ستدخل من خلال العدسة لتؤثر فى شريحة الـ CDD، وهى لاتؤثر على الإطلاق فى ألوان الصورة وإنما تستخدم عند التصوير فى ظروف إضاءة الشمس العالية جداً لتخفيض حدتها على الشريحة الإلكترونية، وهنا يتشابه الأمر على سبيل التشبيه والتوضيح بالنظارة الشمسية التى يرتديها الإنسان عند خروجه مثلاً فى مكان تغمره الشمس الشديدة فتجده يقلص عينيه ويغلقهما قدر المستطاع للحيلوله دون تأثر شبكية العين بهذا الكم الهائل من الأشعة الضوئية ، وعندما يرتدى نظارته الشمسية تجد العين وقد عادت لتتفتح من جديد بعد أن تم تقليل هذا النصوع العالى من الضوء، الأمر نفسه يتحقق لدينا على شبكية الكاميرا CCD عندما نقلل نصوع الضوء عليها بواسطة مرشحات الـ ND فنهدئ من حدة التباين العالى ويقل عمق الميدان تلقائياً فتصبح الصورة أكثر نعومة.

٢- مرشحات تعديل الاتزان اللونى

Color temperature filters

المرشحين الضوئيين الأخرين فى عجلة الفلاتر هما مرشحات تعديل الاتزان اللونى فى الصورة، وهى عبارة عن مرشحين لتعديل ألوان الصورة الضوئية التى ستنفذ إلى داخل ألة التصوير لتستقر على شريحة الـ CCD، وذلك بناءاً على لونية الإضاءة المتاحة فى مكان التصوير سواء كان نهاراً أو ليلاً ، أحدهما يستخدم فى أحوال التصوير النهارية Day light - 5600K، أما المرشح الثانى يستخدم فى حالة التصوير بالإضاءة الصناعية 3200k -Tungsten Light

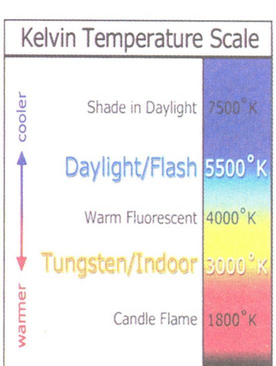


ويجب هنا الإشارة إلى نقطة هامة وهى أن هذه العملية يجب أن تتم قبل عمل التوازن اللونى White Balance الأتوماتيكى فى الصورة مباشرة .. أى أن المصور يجب أولاً أن يقوم باختيار المرشح الصحيح الذى يتناسب مع طبيعة الإضاءة التى يقوم بالتصوير من خلالها كخطوة أولى ثم يقوم بعمل التوازن اللونى.

صحيح أن عملية ضبط وتصحيح اللون فى الصورة التليفزيونية تعتمد على خطوتين أساسيتين هما اختيار المرشح ثم الضبط الأتوماتيكى للون، وصحيح أن كلاً منهما يرتبط بالآخر ولايجوز إتمام هذه العملية فى غياب أيا منهما، ولكن ماهو أكثر أهمية ولا يصح على الإطلاق أن يتم ذلك بطريقة عكسية أى أن يقوم المصور بعمل التوازن اللونى الأتوماتيكى أولاً ثم يختار المرشح المناسب لظروف الإضاءة إذ أن كافة الاعتبارات التى سوف تنتج عن ذلك سوف تكون خاطئة تماماً وغير صحيحة.

رابعا: الضبط الأتوماتيكى للتوازن اللونى

White/Black Balance



والمقصود بها هو التحكم الأتوماتيكى(٩) فى عملية تصحيح التوازن اللونى للضوء المستخدم فى تصوير اللقطة، وذلك فى كلٍ من مناطق النصوع العالى ومناطق الإعتام التى يمكن أن تحتويها الصورة حيث يتم عمل الاتزان اللونى للمشهد سواء كان التصوير نهاراً أو ليلاً، وذلك بغرض موائمة نسب الألوان فى الصورة بناءاً على لونية المصدر المستخدم فى إضاءة الموضوع الأمر الذى يؤكد أن هناك اختلافاً

بين درجتى اللون فى كلٍ من الإضاءة الصناعية والإضاءة الطبيعية بما يستوجب تجهيز الكاميرا لذلك الأمر.


(a) (b)

وينتج عن ذلك إزالة أية مسحة لونية يمكن أن تتواجد على الصورة نتيجة تغير درجة لونية الإضاءة المستخدمة عما يجب أن تكون عليه كالتى تظهر فى المثال(a) لنصل بالصورة بعد إتمام عملية التوازن اللونى إلى المعايير اللونية الحقيقية والطبيعية كالواضحة فى المثال (b)

وهذا الأمر من الأهمية فى مجال التصوير التليفزيونى بحيث يحتم على المصور التعرف على كافة الفروق بين مصادر الإضاءة الطبيعية Natural Sources والمصادر الصناعية Artificial Sources المستخدمة فى عملية التصوير ليس فقط من حيث اللون وإنما أيضاً من مختلف المواصفات النوعية الأمر الذى سيسهل عليه الفهم الصحيح لكيفية إتمام التوازن اللونى للصورة على نحو فعّال.

حيث يجب القيام بتحقيق التوازن فى ألوان الصورة White Balance بناءاً على لونية الإضاءة المستخدمة .. بمعنى أكثر دقة هو تجهيز الكاميرا بحيث تستطيع استقبال لونية الإضاءة التى تستخدم فى عملية التصوير سواء كانت نهارية أم صناعية، وذلك تفادياً لنشوء مسحة لونية يمكن أن تظهر على الصورة وتفسد طبيعتها.

فإذا أخطأ المصور وقام بالتصوير فى الإضاءة النهارية بكاميرا معدة للعمل فى إضاءة صناعية ظهرت الصورة بها مسحة لونية زرقاء Blue Cast والعكس صحيح فإذا أخطأ المصور وقام بالتصوير فى الإضاءة الصناعية بعد تجهيز آلة التصوير للعمل فى الإضاءة النهارية ظهرت الصورة وبها مسحة لونية حمراء Red Cast

كيفية ضبط التوازن اللونى فى الصورة

White/Black Balance

يجب على المصور دائماً وقبل الشروع فى عملية التصوير أن يقوم بعمل ضبط التوازن اللونى للصورة باتباع الخطوات التالية:



١- اختيار المرشح اللونى بالكاميرا حسب ظروف الإضاءة بأن يتم اختيار المرشح 3200kوذلك فى حالة التصوير بالإضاءة الصناعية، واختيار المرشح 5600k فى التصوير بالإضاءة النهارية.



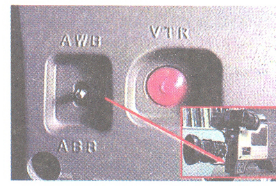
٢- وضع ورقة بيضاء تماماً خالية من أية ألوان أمام عدسة آلة التصوير بحيث تشمل كافة محتويات الكادر حتى لو أضطر المصور إلى الدخول عليها بالعدسة الزووم Zoom in

٣- يجب التأكد أن يكون الضوء الساقط على الورقة البيضاء هو نفس لونية الضوء المستخدم فى عملية التصوير وبنفس الكثافة والشدة وإلا سوف تكون النتيجة خادعة وليست حقيقية.



٤- ضبط فتحة الديافراجم على الوضع الأتوماتيكى Auto وليس اليدوى Manual وذلك لكى نتيح للكاميرا الوضوع إلى درجتى النصوع والإعتام أثناء عمل التوازن اللونى وحتى نضمن الوصول لدرجة اللون المطلوبة فى كافة مستويات

النصوع فى الصورة (العالية والمنخفضة).



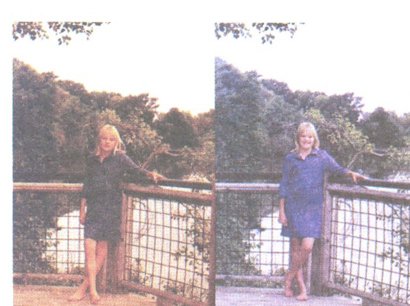
٥- نقوم بالضغط مرة واحدة على الطرف العلوى من مفتاح الضبط المكتوب عليه Auto White Balance ، ونترك ألة التصوير تقوم بعمل الاتزان اللونى أتوماتيكياً حتى نشاهد كلمةOK فى شاشة محدد الرؤية Viewer

٦- يتم بعد ذلك بالضغط مرة واحدة على الطرف السفلى من نفس مفتاح ضبط الاتزان اللونى على الناحية الأخرى المكتوب عليها Auto Black Balance ونترك ألة التصوير تقوم بعمل مسح إلكترونى لتحديد نسب الاتزان اللونى أتوماتيكياً حتى نشاهد كلمة OK فى شاشة الرؤية Viewer

بعد هذه الخطوات تكون الكاميرا مهيأه للتصوير على نحو صحيح بما يتلائم مع طبيعة درجة اللون فى الإضاءة سواء كانت نهارية أو صناعية.



المثال السابق يوضح لنا الفرق فى اللونية قبل إتمام عملية ضبط التوازن اللونى وبعدها فى أحوال التصوير الداخلى .. حيث نلاحظ عدم وجود المسحة اللونية الصفراء التى كانت تكسو الصورة نتيجة التصوير فى الضوء الصناعى قبل عمل التوازن اللونى White Balance



الأمر نفسه يتضح لنا من المثال السابق الفرق فى درجة حرارة اللون قبل إتمام عملية ضبط التوازن اللونى وبعدها ولكن فى أحوال التصوير الخارجى.

أنواع آلات التصوير التليفزيونى: *Camera types*

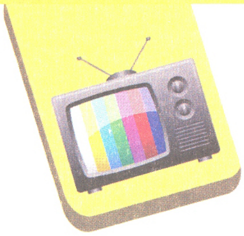


فى بداية ظهور التليفزيون كانت ألة التصوير التليفزيونى تصنع للمحترفين فقط بالرغم من بدائيتها ، وكان لابد من تشغيلها قبل ساعة من استخدامها لكونها اعتمدت فى هذه المرحلة المبكرة على تقنية أنبوب الأشعة الإليكترونية Cathode ray tube، وهذه النوعية من الكاميرات التليفزيونية كانت تعانى من ضخامة الحجم بالإضافة إلى العديد من المشاكل الخاصة بعمليات التشغيل حيث كانت كثيرة الأعطال وذات جودة محدودة ، فضلاً عما تولده من حرارة عالية تتسبب فى إنهاء التصوير بعد ست ساعات فقط من تشغيلها.

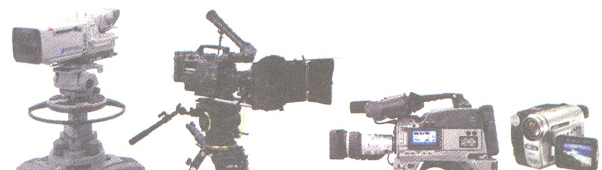


هذه الكاميرات التليفزيونية الأولى كانت تفتقر أيضاً لوجود وسيله تمكنها من تسجيل ماتم تصويره فكل ما كان يتم بثه يشاهد فقط ولا يمكن إعادة عرضه ، ولكن بعد ظهور شريط الفيديو الذى مكن من تسجيل الإشارة التليفزيونية وجعل للفن التليفزيونى ذاكرة مثل السينما ظهرت أجيال عديدة من الكاميرات التليفزيونية.

وهكذا وبمرور الوقت وبالأخص بعد ظهور شريط الفيديو وتطور ظهرت أجيال عديدة من الكاميرات التليفزيونية لما يمكن أن نطلق عليهم أنصاف المحترفين وكذلك لاستخدامات الهواة وجميعها تنتج صوراً متميزة ، ولكن يحكم الفرق بينهم بشكل أساسى عامل الجودة ، حيث يتم تصنيفهم على النحو التالى :



- كاميرات الهواة .. Consumer Camcorder
- كاميرات أنصاف المحترفين .. Prosumer Camcorder
- كاميرات المحمولة للمحترفين .. Professional Portable Camera
- كاميرات الاستوديو الاحترافية .. Broadcasting Studio Camera



أولاً .. كاميرات الهواة: *Consumer Camcorder*

كاميرات مستوى الهواة عادة ما تكون وحدة واحدة لاتنفصل Compact unit كما أنها تعمل بنظام الشريحة الواحدة لذا فإن جودتها متواضعة مقارنة بالأنواع الأخرى من مستويات التصوير single-chip imaging device 1CCD

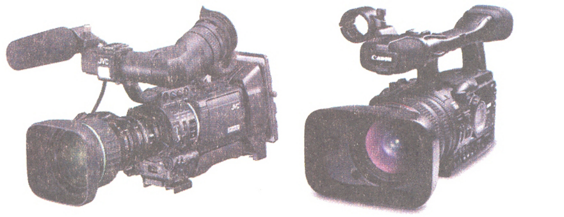


وتأتى هذه النوعية من كاميرات الهواة أوتوماتيكية Automated features فى جميع وظائفها التشغيلية، وذلك لكى تتناسب وتتلائم مع طبيعة المستهلك غير المحترف الذى لايعرف عن فنون التصوير سوى تسجيل المناسبات الاجتماعية فقط ، لذا فهى أوتوماتيكية الضبط البؤرى Auto focus، أوتوماتيكية ضبط التعريض الضوئى Auto-iris، أوتوماتيكية ضبط الألوان Auto white balance

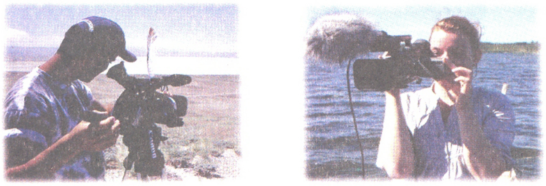
ثانياً .. كاميرات أنصاف المحترفين

Prosumer Camcorder

تأتى هذه النوعية من الكاميرات مشابهة إلى حد ما بالمستوى السابق من كاميرات الهواة إلا أنها تنتج مستوى أعلى من الصوت والصورة ، وذلك نتيجة لاعتمادها على ثلاث شرائح بنظام الـ 3CCD، وأهم مايميز هذه النوعية من آلات التصوير أن متحكماتها ووظائفها التشغيلية تعمل بشكل يدوى Manualبالإضافة إلى إمكانية تشغيلها بالنظام الأوتوماتيكى Automated Features

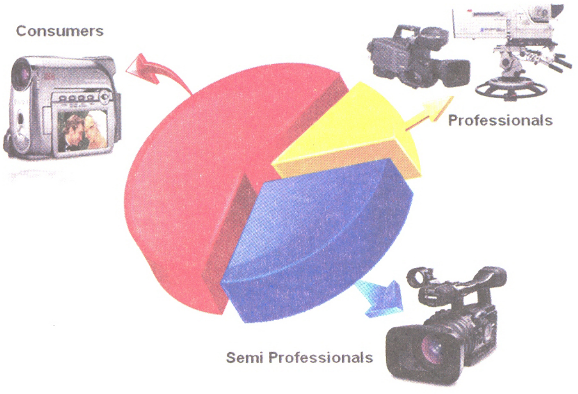


وتصلح هذه النوعية تحديداً من الكاميرات فى الأفلام التسجيلية واللقاءات الصحفية وبعض الأحداث الإخبارية التى تتطلب من المصور خفة فى الحركة والتنقل لذا فهى واسعة الانتشار على مستوى البرامج والقنوات التى تعتمد على الأفلام الوثائقية وبرامج المنوعات وبعض اللقطات واللقاءات الإخبارية.



Uses of semi professional / prosumer camcorder

الجدير بالذكر أن كلاً من النوعين السابقين من مستويات الكاميرات للهواة وأنصاف المحترفين هما الأوسع انتشاراً فى الرقعة التسويقية Market shareلمبيعات آلات التصوير حول العالم مقارنة بالكاميرات الاحترافية ، فالعائد التسويقى لمبيعات الكاميرات الصغيرة هو الذى ينفق بسخاء على الأبحاث العلمية اللازمة للكاميرات الاحترافية، والتكنولوجيا الجديدة التى تتعلق بتطوير هذه المجالات التقنية.



ثالثاً : الكاميرات الاحترافية عالية الجودة
Professional Cameras

هذا النوع من آلات التصوير التليفزيونية الراقى للمحترفين ينتج أعلى مستوى جودة صورة تليفزيونية من كل الأنواع والمستويات السابقة ، لذا يطلق عليها اسم الكاميرات التليفزيونية المهنية Broadcast television camera، ويوجد فى هذا النوع والمستوى الاحترافى من آلات التصوير نوعان أساسيان:

- الكاميرا المحمولة .. Portable recording cameras.
- الاستوديو كاميرا .. Studio cameras.



وكلاهما ينتج أعلى مستوى فى جودة الصورة التليفزيونية الاحترافية Higher quality، وإن جاءت كاميرا الاستوديو أكثر جودة نسبياً من الكاميرا المحمولة لاختلاف طبيعة عمل كلاً منهما فى بعض الأجزاء التى سنذكرها فى حينها.

أولاً : كاميرا الاستوديو .. *Studio camera*



هذا النوع من الكاميرات الاحترافية يستخدم فى الأعمال التليفزيونية التى تتطلب قدراً عاليًا من الجودة ووضوح الصورة مثل الأعمال الدرامية والبرامج الإعلامية الكبيرة والأحداث الرياضية الهامة نظراً لما تنتجه من قدرٍ عالٍ فى الجودة الفنية البصرية High Image quality

لذا فهى تعمل دائماً فى نطاق الاستوديو ولذلك سميت بكاميرا الاستوديو حيث لاتخرج منه إلا في حدود ضيقة ولأنواع محددة من التصوير مثل الأحداث الرياضية التى تتطلب قدر من الجودة فى تفاصيل الحدث لكى يتم بثه فضائياً، وذلك يعود إلى ثقل وزنها ولاعتمادها على الكثير من التوصيلات فى نقل الصورة والتغذية الكهربائية وغيرها من لوازم التحكم الهندسية ، ومن هذا المنطلق فإن ذلك النوع من الكاميرات لايمكن حمله أو تحريكه بسهولة لذا تتطلب فى عملها نوع خاص من الحوامل Heavy tripods التى تستطيع حملها وتحريكها بسلاسة ونعومة على أرضية الاستوديو عن طريق عجلات الدوللى .. كما تمكنها الروافع الهيدروليكية المدمجة بالحامل من رفعها وخفضها بسلاسة ونعومة Up/Down Movements





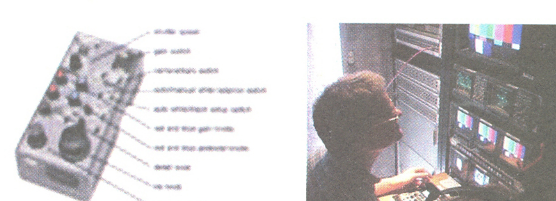
كاميرا الاستوديو لاتعمل بمفردها كوحدة واحدة داخل البلاتوه ، وإنما تعمل كجزء من مجموعة كاميرات يتم انتقاء اللقطات المختارة من بينهم عن طريق جهاز التنقيح والمونتاج الإليكترونى Visual Mixer فى غرفة التحكم الرئيسة، والجدير بالإشارة أيضاً أنه لاتحتوى على أية وسيلة لتسجيل الصوت Microphoneأو الصورة وإنما تنقل معلومات Audio/Video عبر كابلات VTR إلى مسجل الفيديو الرئيس بعد اختيار اللقطة المطلوبة من عدة كاميرات إلى غرفة التحكم الرئيسة Control room التى تحتوى على المسجلات الخاصة بالصوت

والصورة.



كما أن ملحق بها إمكانيات كبيرة للتحكم في عناصر تشغيلها وضبطها مثل متحكمات ضبط الاتزان اللونى للصورة White & Black Balance ، والتحكم فى النصوع الإضائى Iris Control، ومستوى الكسب Gain level، ومستوى الاسوداد Black level، والتحكم فى تفاصيل البشرة Skin ditails، وغيرهم من وسائل التحكم العديدة والمختلفة ، ولكنها تختلف عن مثيلتها من الكاميرات المحمولة Portable التى تتميز بأنها تحتوى بداخلها فى جسم الكاميرا على جميع متحكمات التشغيل الذاتية ، حيث يتم التحكم في كل عناصرها عن طريق وحدة الـC.C.U (١٠) والتى تكون غالباً فى غرفة التحكم الرئيسة بالاستديو ويتحكم بها مهندسى ضبط الجودة التقنية والهندسية، لذا فقد أتت الكاميرا من نوع الاستوديو خالية تقريباً من معظم مفاتيح التحكم التى نجدها بوضوح فى آلة التصوير المحمولة.



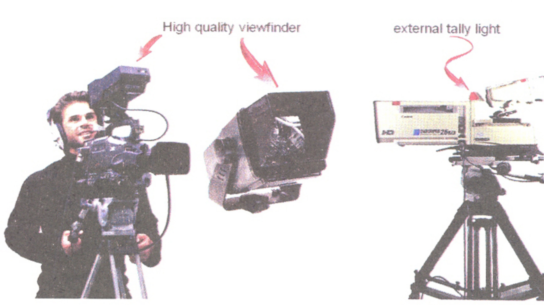


Picture quality of studio cameras is determined by the operating of (CCU)

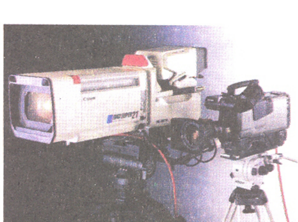
وجسم آلة التصويرالاستوديو بحجمه الكبير فرض تحريكه بواسطة ذراعى التحكم التى تمكنان المصور من تنفيذ حركات الكاميرا الأفقية والرأسية Pan-Tilt، حيث يوجد فى أحد ذراعى التحكم وسيلة لضبط المسافات Focus Control أما اليد الأخرى فتحتوى على وسيلة التحكم فى حركة الزووم Zoom In &Out Control التى تمكن المصور من التحكم فى عملية ضبط المسافات وعمل حركات الزووم من خلال ذراعى الكاميرا دون اللجوء لتنفيذها من خلال أماكنها الأصلية على الكاميرا مما يتيح للمصور قدرة أكبر من التحكم فى حركات الكاميرا Camera movements



ويقوم المصور بالاتصال مع المخرج فى غرفة التحكم الرئيسة عن طريق سماعة الرأس Head phone المزودة بميكروفون ، ويتم توصيلها فى الجزء الخلفى من آلة التصوير وتستخدم لتلقى أوامر المخرج الخاصة بالتكوين وحركة الكاميرا.



وكما يتضح لنا من الشكل السابق فإن كاميرا الاستوديو مزودة بمحدد رؤية كبير نسبياً (٧ بوصة) Electronic View Finder وهو عباره عن دائرة تليفزيونية مغلقة تمكّن المصور من مشاهدة الصورة بوضوح تام وبجودة عالية ، كما يوجد فى جسم الكاميرا وعلى محدد الرؤية أيضاً لمبة الإشارة الحمراء Tally light التى تضئ وقت تسجيل الكاميرا للقطة على الهواء.



أما أهم مايميز كاميرا الاستوديو هى العدسة الزووم Zoom lens الضخمة ذات المدى البؤرى الكبير

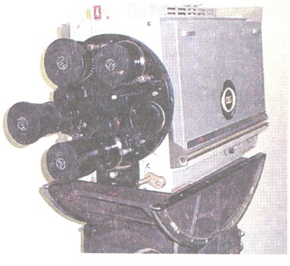
جداً مقارنة بمجال العدسة التى بالكاميرا المحمولة ، والتى توفر وضوح كبير فى الصورة ، وكانت سببًا أساسيًا فى زيادة جودة الصورة النهائية بها.



The lens of a studio camera is as large as the camera it self

ويجدر بنا الإشارة إلى أن الطبيعة الإعلامية للعمل التليفزيوني بوجه عام واستخدامها لعدة كاميرات لنقل الحدث فى وقت واحد قد فرضت على القائمين عليها ضرورة استخدام العدسة متغيرة البعد البؤرى التى تتيح لهم تغيير حجم اللقطة بسرعة أثناء الانتقال إلى أحداث الكاميرا الأخرى وبسهولة كافية ، وذلك لتحقيق قدر كبير من أحجام اللقطات من نفس مكان وزاوية الكاميرا.

وقديما فى بداية التليفزيون كانت آلات التصوير التليفزيونى تستخدم العدسات ثابتة البعد البؤرى تماماً كالسينما وذلك عن طريق وضع عدة عدسات تمثل أبعاداً بؤرية مختلفة (قصيرة ومتوسطة وطويلة) على برج للعدسات مثبت على قرص دوار يتم تغييره بناءً على أوامر المخرج ومتطلباته فى حجم اللقطة ،



إلا أنه وبمرور الوقت وبتطور صناعة الكاميرات التليفزيونية تم توحيد وثبيت استخدام عدسة الزووم باعتبارها الأنسب فى صناعة الفن التليفزيون لما توفره من عاملين هامين :

١- إمكانية تغيير البعد البؤرى للعدسة بسرعة وسهولة والحصول على بديل لعدد أكبر من العدسات بمجال أكثر من الزوايا المتعددة.

٢- إمكانية الدخول والخروج بالزووم على الموضوع Zoom in & Zoom out فى وقت التصوير وما لها من أثر فنى متميز فى الأعمال التليفزيونية عن طريق هذه النوعية من العدسات متغيرة البعد البؤرى.

ثانياً : الكاميرا المحمولة .. *Portable cameras*



أما كاميرا التليفزيون المحمولة Portable Camera فهى صغيرة الحجم وخفيفة الوزن مقارنة بالنوع السابق وتصلح للخروج من الاستوديو لتصوير المشاهد الخارجية بمرونة ويسر، بالإضافة إلى إمكانية حملها فى اللقطات المعروفة بال Hand Camera وبجودة تقترب من كاميرات الاستوديو .. وقد جاء ظهورها كمحاولة للاستخدام البديل فى تصوير الأحداث الخارجية للأعمال التليفزيونيه أو كنقل الأحداث الإخبارية والرياضية التى تتطلب خفة الوزن وسهولة الاستخدام.



ويوجد من هذه الكاميرا الاحترافية المحمولة نوعان :

١- الكاميرا المحمولة من نوع: *ENG*

وهى اختصار لجملة Electronic News Gathering

وتعنى كاميرا التجميع الإخباري الإليكترونية ، وكما يتضح من اسمها فهى مخصصة لًلقطات الإخبارية والأحداث السريعة لذا فقد أتت هذه النوعية من الكاميرات خفيفة الوزن ويمكن حملها بسهولة ومزودة بمصدر كبير للطاقة .. Battery Powerوكثير من المتحكمات بها تعمل أتوماتيكياً لكى تتيح للمصور التفرغ التام لتغطية الأحداث والموضوعات التى يقوم بتصويرها.



٢- الكاميرا المحمولة من نوع EFP:

وهى اختصار Electronic Field Production وتعنى كاميرا الإنتاج الفنى الإليكترونية ، وكما يتضح من اسمها فهى مخصصة للأعمال الفنية ، وهى كاميرا مشابهة تماماً للنوعية السابقة فى كافة عناصرها إلا أنها تختلف فنياً وهندسياً فى تصنيعها بحيث تعطى جودة أعلى للصورة Higher quality camera عن مثيلتها السابقة لذا فهى تعطى صوراً أكثر جودة ووضوحاً تساوي إلى حد ما تلك المنتجة من كاميرات الاستوديو ، وهذا النوع عادة ما يكون مخصصاً لًلقطات الدرامية فى أحوال التصوير الخارجى بكاميرا واحدة ، وكذلك الأفلام التسجيلية والدعائية وغيرها من اللقطات الدرامية التى تتطلب صورة ذات جودة فنية عالية.



وكلاً من النوعين السابقين من الكاميرا المحمولةENG/EFP Camera مزود بإمكانية لتسجيل الصوت مع الصورة من



خلال الميكروفون Built-in microphone المثبت أعلى ألة التصوير ، والذى يمكن من خلاله تسجيل الصوت مع الصورة فى نفس لحظة التصوير وبنفس مفتاح التشغيل ، ولكنه لايتميز بجودة عالية لكونه من النوع غير الاتجاهى لذا يتطلب الأمر استخدام ميكروفون عالى الجودة External dynamic microphone فى حالة تسجيل اللقاءات أو الحوار الذى يتطلب قدراً عاليًا من جودتها كالأحداث الدرامية أو الأحاديث الصحفية الهامة.



الكاميرا المحمولة تتميز بكونها مصممة بإمكانية تركيب وإضافة مسجل فيديو Built-in recorder لتصبح وحدة تصوير خارجى متكاملة مضاف إليها بطارية قابلة لإعادة الشحن Recharging battery وهذا أكثر مايميزها ، فجسم ألة التصوير المحمولة ملحق به بطارية للحصول على الطاقة الكهربائية اللازمة للتشغيل إضافة إلى إمكانية العمل بالطاقة الكهربية وذلك في حالة توفرها عن طريق محول خاص.

وعلى عكس كاميرا الاستوديو فقد جهزت ألة التصوير المحمولة بمحدد رؤية صغير بقطر ١ بوصة ومحاط بغلاف مطاطى مخصص لعين المصور الذى يرى من خلال هذه الدائرة التليفزيونية ماتم تسجيله وملحق بها بعض المتحكمات الخاصة بضبط صورة هذه الدائرة المعروفة باسم محدد الرؤية الإليكترونى. Electronic view finder



وكما يتضح لنا من الشكل السابق فإن هذه النوعية من آلات التصوير لايكون منفصلاً ومستقلاً عن جسم ألة التصوير مثلما فى كاميرا الاستديو ، وإنما يعمل كجزء منها مثبت على

الجانب الأيسر ويأخذ شكل محدد الرؤية السينمائى إلى حد ما إلا أنه عبارة عن دائرة تليفزيونية مغلقة أحادية اللون Black & White

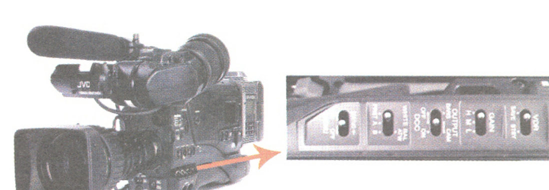
هذا بالإضافة إلى العدسة الزووم Zoom lens وهى كما يتضح لنا من الشكل بسيطة نسبياً فى حجمها وأداءها ومجال أرقامها البؤرية إذا ما قورنت بعدسة كاميرا الاستوديو الضخمة ذات المجال الأكبر .. إلا أنها قد جاءت على هذا النحو لكى تتناسب مع الهدف الأساسى الذى أعدت من أجله الكاميرا المحمولة من سهولة الحمل وخفة الحركة التى تلائم طبيعة استخداماتها العملية والمرنة.







والكاميرا المحمولة بوجه عام Portable (ENG/EFP) ملحق بها كافة الوسائل والمتحكمات الخاصة بضبط الصورة ويمكنها العمل بشكل أوتوماتيكى إضافة إلى إمكانية الضبط اليدوى للتحكم فى كلٍ من ألوان الصورة White Balance ودرجة نصوعها والتعريض الضوئى Iris Control وغيرها من الوسائل اللازمة لتحقيق جودة الصورة للاستخدامات الأقل مثل البرامج الإخبارية والرياضية.



Portable camera has a built in CCU

تجهيز الكاميرا المحمولة بإمكانات كاميرا الاستوديو

ENG/EFP Camera in studio configuration

وفى نهاية الحديث عن هذا الجزء يجب الإشارة إلى أن الكاميرا المحمولة يمكن تحويلها من حيث الشكل إلى كاميرا الاستوديو Studio camera ، وذلك بعد إضافة العدسة الزووم ذات المدى البؤرى الكبير Large Zoom أو حتى بدون تغيير العدسة والاكتفاء بعدسة الزووم الصغيرة ، وإضافة ذراعى التحكم Handset control ، ومحدد الرؤية الخارجى External view finder، والحامل الثقيل Heavy tripod، وكابلات VTR ووصلات التغذية التى تستخدم لنقل معلومات الصوت والصورة إلى غرفة التحكم التى تحتوى بدورها على CCU



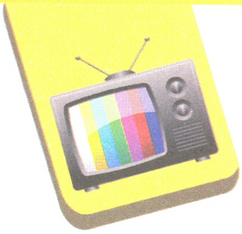




ويلجأ الكثيرون من المحطات التليفزيونية والقنوات الفضائية لهذا الأمر توفيراً لنفقات شراء كاميرات الاستوديو الأصلية واستبدالها بالعديد من الكاميرات المحمولة المعدلة وذلك لارتفاع أسعارها ، وهم يحققون بذلك قدراً كبيراً من التوفير ولكنهم بالتأكيد لايحققون نفس مستوى الجودة.

الخلاصة والنتائج:

تستنيج من كل ما سبق أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين كلٍ من نظرية عمل ألة التصوير التليفزيونى الحديثة وبين أساليب العمل بها ، وهذا مايؤكد فرضية بالغة الأهمية هى أن الإلمام بفنون التصوير المختلفة بوجه عام والتصوير التليفزيوني بوجه خاص (بدايته ومراحل تطوره وصولاً إلى المرحلة الراهنة واستشراف المستقبل) وفهم العوامل المؤثرة في بيئة العمل بمجال التصوير التليفزيوني ، فهم التأثيرات والتحديات التى



تواجه طبيعة عمل المصور التليفزيونى ، والدور المتوقع منه وفق ما تتطلبه نظريات الاتصال المعاصرة ، يضمن له القدرة على القيام بمختلف أشكال التصوير التليفزيونى ذات الأهداف الفنية والإبداعية أو ذات المضمون الإعلامي المؤثر ، وإنتاج مادة تليفزيونية هادفة تندرج تحت أي من أشكال العمل التليفزيوني المتنوعة ، وتمنحه القدرة على تقييم ونقد الممارسات الفنية في ضوء أخلاقيات المهنة وقواعد ما ينبغي أن يكون فنياً وإعلامياً.

وإن إجادة التعامل مع الوسائل الحديثة الملحقة بتقنيات ألة التصوير المتطورة ، وتوظيف التكنولوجيا الحديثة لخدمة المصور التليفزيونى وأيضاً إجادة مهارات استخدام أدواته فى مختلف المجالات الدرامية ، الإخبارية ، الإعلامية ، الدعائية تؤثر بشكل مباشر فى تنمية مهارات المصور فى العديد من المجالات ومختلف أحوال التصوير .. الأمر الذى يؤكد أن الفهم العميق لفنون العمل فى مجال الصورة التليفزيونية الحديثة وتطبيقاتها العملية بمجالاتها المختلفة والأليات الفنية التى تميز طبيعة عملها لها قدرة تأثيرية مباشرة القدرة على الإبداع والإضافة والتجديد الدائم في مجال عمله بالشكل الذى يميز أدائه ويحقق له مكانة مرموقة .. حرفياً وفنياً.

وفى النهاية يجب التأكيد على إن كل ما سبق وتناولناه فى هذه الدراسة يصل بنا إلى فرضية هامة تؤكد لنا أن فن التصوير التليفزيونى ليس فناً نمطياً على الإطلاق ، وإنما يمثل أحد أرقى الفنون البصرية التى جعلت للصورة دور أكثر أهمية ودلالة من كونه مجرد وسيله لتسجيل الأحداث .. فالصورة التليفزيونية عندما تخطت حدودها التقنية وتطورت لمستوى البلاغة البصرية استطاعت أن تحقق من خلال فنان الصورة الاستغلال الأمثل لإمكانيات هذا الوسيط بما تهدف وترنوا إليه العملية الفنية والإعلامية للوصول إلى الجمع بين طرفى كلاً من التقنية والإبداع ..الأمر الذى يدعوا بقوة إلى استغلال هذه التقنيات الرقمية الحديثة وتوظيفها على نطاق أوسع وأكبر نظراً للكم الكبيرمن الفوائد اللانهائية التى يمكن أن تعم على المصور أو المستخدم لهذه التقنية بوجه عام ، والتى نستعرض بعض من فوائدها على سبيل المثال لا الحصر التى ساهمت بشكل شديد الفاعلية فى توسعها فى مجالات العمل المختلفة حتى فى مجالات السينما العالمية أيضاً والتى أصبحت تحل تدريجياً مكان الفيلم النيجاتيف السينمائى ، للعديد من الأسباب ... منها:

- إن الصورة التليفزيونية الرقمية حققت عوامل الفورية Immediate واللحظية فى نقل الحدث ، وهو أمر يمثل مطلب أساسى للعاملين فى مجال الأخبار على سبيل المثال وكذلك نقل الوقائع الهامة وقت حدوثها مثل الأحداث السياسية والرياضية العالمية والتى لم يكن من الممكن أن يتحقق نقلها بهذا الشكل والطريقة اللحظية من قبل ، ولهذا أصبحت بمثابة الركيزة الأساسية فى العمل الإعلامى بمختلف اتجاهاته وفنونه.

- التكلفة العالية للفيلم النيجاتيف السينمائى سواء فى سعره أو حتى فى مرحلتى التحميض والطبع مقارنة بالتصوير الرقمى الذى يعتمد على الشريط الرقمى ولايقارن فى سعره بالفيلم السينمائى الخام باهظ التكاليف.

- الفيلم يتم التصوير عليه مرة واحدة حيث لايمكن التصوير عليه مرة أخرى بعد تعريضه للضوء ، مقارنة بالتصوير من خلال الشريط الرقمى الذى يمكن إعادة مسحه واستخدامه مرات أخرى طالما رغب المصور فى ذلك بدون أن يفقد عناصر الجودة على الإطلاق.

- المصور من خلال الفيلم السينمائى لايعرف نتيجة الصورة بشكل فورى مثلما يحدث فى الوسيط التليفزيونى الرقمى الذى يحقق رؤية النتائج النهائية بشكل لحظى ، وهكذا يمكن إعادة تصويره مرة أخرى إذا لم يستحسن النتيجة.

- التصوير الرقمى مكنّ من إمكانية إجراء عمليات المونتاج وخدمات مابعد التصوير Post production بشكل مباشر بعد التصوير دون الحاجة إلى انتظار نتائج التحميض والطبع مثلما كان يحدث فى أحوال التصوير السينمائى التى كانت تتطلب الانتظار لفترات طويلة تصل فى بعض الإحيان إلى أكثر من ٢٤ ساعة للاطمئنان والحكم على جودة الصورة.

- كذلك فإن الصورة الرقمية مكنت المصور من التعامل معها بشكل أيسر من خلال تقنيات المونتاج الرقمى وأجهزة تعديل وتحسين الصورة فى مرحلة مابعد التصوير Post production التى يستطيع من خلالها ليس فقط إجراء تصحيح الألوان وإنما أيضاً إضافة عناصر بصرية أخرى أو عمل بعض الخدع والإضافات المحببة والمفضلة لديه أو إدخال التحريك المجسم للكومبيوتر جرافيك ثلاثى الإبعاد 3D على نفس نسيج الصورة نتيجة لتوحد الوسيط (باعتبار أن كلاهما يتعامل بنفس عناصر اللغة الرقمية)، وهو أمر كان مستحيل تحقيقه من قبل وبهذه السهولة فى أحوال الفيلم السينمائى.

- التصوير الرقمى أتاح للجميع (صغاراً وكباراً - هواة ومحترفين) إمكانية ممارسة فن التصوير بشكل لم يتحقق من قبل فى التصوير السينمائى إلا من خلال المصورين المحترفين فقط .. أما اليوم فمن السهل أن تجعل الطفل الصغير يمارس هوايته بكاميرا الفيديو الرقمية الصغيرة بمنتهى السهولة.

- التكنولوجيا الرقمية أدت إلى حدوث طفرة لم تتحقق من قبل وهى إمكانية دمج الكاميرا الرقمية مع أجهزة الاتصالات المحمولة (الجوال) التى سهلت إمكانية ممارسة فن التصوير على نطاق واسع لم يتحقق من قبل من خلال الفيلم.

المراجع المستخدمة

- مدير التصوير سعيد شيمى : مقالة بعنوان فن التصوير الرقمى- مجلة الفن السابع - العدد ٣٥ - ٢٠٠٢م.
- التكنولوجيا الرقمية فى التصوير الحديث - د. هشام جمال الدين- الناشر : أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة المصرية - ٢٠٠٧ .
- المخرج يسرى نصر الله : مقالة بعنوان : كاميرا الديجيتال تفتح الباب أمام سينما مصرية مستقلة - مجلة الفن السابع - العدد التاسع عشر يونيو ١٩٩٩م.
- التصوير الرقمى - المؤسسة العامة للتدريب المهني بالمملكة العربية السعودية -٢٠٠٩ م.
- محمد خلف - الدجيتال.. هل يكون عصراً جديداً - مجلة الفن السابع - العدد ٣٥ - ٢٠٠٢م.
- تكنولوجيا الاتصال المخاطر والتحديات والرؤية الاجتماعية -تأليف د. شريف درويش اللبان -الدار المصرية اللبنانية -٢٠٠٧ م .
- معجم الإعلام (المرئي والمسموع والمكتوب (تأليف تغريد الشيخ - الناشر: النخبة للتأليف والترجمة والنشر - ٢٠٠٧م
- حرية الإعلام المرئى والمسموع -تأليف : سعد محمد الخطيب-الناشر : منشورات الحلبى ٢٠٠٩م.
- أخلاقيات العمل الإعلامى (دراسة مقارنة) - تأليف د. حسن عماد مكاوى -الناشر : الدار المصرية اللبنانية -٢٠٠٦م.
- أخلاقيات الإعلام -تأليف سليمان صالح -دار حنين للنشر والتوزيع ٢٠٠٩ م .

- Pierre de lespionis: American Cinematographer Magazine, Film &Video, April 2009.
- Peter Ward: Digital video camerawork, Focal press, London 2000.
- John Watkinson: Digital video, second edition, Focal press, London2000.
- Millerson Gerald: The Video Camera Techniques, Focal press, London 94.
- Steven Barclay: The Motion Picture Image from Film to Digital, Focal Press, London 2006.
- Scott Kelby: The Digital Photography, Focal Press, London 2006.
- Rafael C. Gonzalez: Digital Image Processing (2nd Edition), 2009.

الهوامش

١- قانون الوتر: Law of Diagonal تعتبر العدسة ذات بعد بؤري متوسط إذا كان بعدها البؤري مساوياً في طوله للوتر الذي يصل بين زاويتين متقابلتين من مساحة الصورة الحادة المتساوية الاستضاءة الواقعة علي مستواها البؤري، وعلي ذلك تعتبر العدسة ذات بعد بؤري طويل إذا زاد بعدها البؤري عن طول هذا الوتر، وتعتبر ذات بعد بؤري قصير إذا قل طوله عن هذا الوتر.

٢- يستثنى من ذلك فقط بعض آلات التصوير الرقمية المخصصة لتصوير الأفلام السينمائية بالنظام فائق الجودة High Definition المعروفة بمصطلح HD والتى تستخدم نوعاً من العدسات السينمائية المنفصلة وذلك للمساهمة فى الحصول على جودة بصرية راقية كالتى تحظى بها الأفلام السينمائية.

٣- قد تم الاستدلال على ذلك بإجراء تجربة بسيطة تتلخص فى تجهيز ثلاثة مصادر ضوئية متساوية القوة بحيث وضع على أحدهما مرشح من لون أحمر نقى ، والأخر مرشح من لون أخضر نقى ، أما المصدر الضوئى الأخير فقد وضع عليه مرشح من لون أزرق نقى .. حيث وجد عند جمعهما فى نقطة تلاقى واحدة أن الثلاثة مصادر ضوئية ملونة قد أثارت الإحساس باللون الأبيض من دون ألوان الطيف الأخرى مما يدل على كونهم ألوان أساسية Primary colors (R-G-B)، فضلاً عن قدرتهم على إنتاج الألوان الأخرى المكملة Complementary colors (C-M-Y)

٤- تعتبر تقنية شرائح الـ CCD هى التكنولوجيا المقابلة للفيلم السينمائى الخام Negative film، والتى تكافئه فى معامل جودة الصورة ولكن فى مجال التصوير التليفزيونى . . إذ إنها تعتبر بمثابة جوهر نظرية الصورة التليفزيونية والمسؤول الأساسى عن جودتها النهائية Image quality وتؤثر فيها من حيث الحجم وعدد الخطوط وعدد جزيئات الصورة بها ، وكذلك طريقة الصنع والتقنية المتبعة من خلالها .

٥- الكاميرا فى التصوير السينمائى تقوم بتسجيل الصورة الضوئية على الفيلم الحساس للضوء Sensitive negative film، أما فى حالة التصوير التليفزيونى التى لاتدرك لغة الضوء فإن التكنولوجيا الرقمية أتاحت ابتكار الشريحة الرقمية CCD وهى حساسة للضوء أيضاً ولكنها لاتحتفظ به داخلها مثل الفيلم لعدم احتوائها على الطبقات الحساسة للألوان ، وإنما تعمل على تحويله إلى إشارة إلكترونية وهى اللغة التى تدركها وتعمل بها كاميرا الفيديو .

٦- شركة دالسا DALSA تعتبر من كبرى الشركات العالمية المتخصصة فى مجال الإلكترونيات الهندسية الدقيقة والألياف الضوئية Fiber optics والمحسسات الرقمية للماسحات البصرية Digital sensor components كما أنها صاحبة الشهرة الفائقة فى تكنولوجيا تصنيع رقائق أشباه الموصلات بالغة الحساسية والدقة المعروفة باسم CMOS HD chips المستخدمة فى التصوير الفضائى بدقة بالغة وجودة عالية فى المكوك الفضائى ، والتى تستخدم فى المسح الجوى للأرض بالأقمار الصناعية كالذى تعرضه موقع جوجل Google على شبكة الإنترنت .

٧- تميزت أنظمة التصوير فائقة الجودة HD عن أنظمة التصوير التليفزيونى العادية فى لكل من : الجودة والوضوح العالى Definition، حدة تفاصيل الصورةً Sharpness، التدرجات الكبيرة للون Colors، زيادة الإحساس بالعمق Depth، الكفاءة الحيوية للصورة Resolution، خفض الشوشرة .Noise

٨- تتعدد نسب إطار الصورة فى مجال التصوير السينمائى مثل : النسبة الأكاديمية Academy 4:3 ، والفيستافزيون Vista vision، والبانافيزيون Panavision، والسوبربانافيزيون Super Panavision، ونظام الشاشة العريضة Super Scoop، وأخيرًا ظهر نظام الأيماكس .IMAX format 100mm

٩- عملية تعديل الاتزان اللونى تتم فى كاميرات الفيديو غير الإحترافية بشكل أوتوماتيكى Auto WB، ولكن فى كاميرات المحترفين فالأمر يتم بشكل يدوى من خلال المصور الذى يقوم بنفسه بإتمام عملية الـ White Balance للتأكد من إزالة أية مسحة لونية Color Cast يمكن أن تتواجد على الصورة التليفزيونية نتيجة تغير درجة لونية الإضاءة المستخدمة عما يجب أن تكون عليه.

١٠- الـ CCU هى وحدة التحكم الرئيسة فى جوده الصورة التليفزيونية .Camera Control unit

الصورة التليفزيونية
اللغة والوظيفة

يرتبط فن التليفزيون بكل من فني المسرح والسينما ولعل أوجه الارتباط مختلفة بين فن التليفزيون والمسرح والسينما حيث يرتبط التليفزيون بالمسرح من ناحية الكتابة حيث يُعتبر التليفزيون -أساساً- أحد نواتج المسرح. وكما التجأت السينما إلى المسرح لتحصل على ممثليها فقد التجأ التليفزيون إلى المسرح -بصفة خاصة- ليحصل على مؤلفيه. والمؤلف الذي تمرس بالكتابة للمسرح، هو أقدر أنواع المؤلفين على التكيف. بمقتضيات الكتابة للتليفزيون(١). فكتابة التليفزيون تعتمد على تقنيات الكتابة للمسرح من وجود جوهر الدراما وهو الصراع وكذلك الحبكة والشخصيات والحوار ولذلك فإن التليفزيون يتطلب من مؤلفه أن يسير في تأليف النص على منهج شديد الشبه بما يتبع في تأليف المسرحية.

راجح عوض مطر | الكويت

فعلى المؤلف -في الحالين- أن يقص قصة، بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة. وأن يوفر لهذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للإهتمام، وأن يجري على ألسنتها حواراً واضحاً فيه سمات الحقيقة. وهذه هي قواعد التمثيلية التليفزيونية وقواعد المسرحية في آنٍ واحد. وهي نفسها قواعد المسلسلات والسلاسل والتمثيليات المعدة أو المقتبسة"(٢).

ومع ذلك هناك آراء ترى أن التزام التليفزيون بتقنيات الكتابة المسرحية لم يكن إلا في المراحل الأولى لظهور التليفزيون وذلك "عندما كان يتم تصويرها كلها داخل الاستوديو وعلى الهواء، ولذلك كانت تعتمد في كثير من أحداثها على الحوار الذي يصف الأشياء ويخبرنا بما كان يجب أن نراه يحدث أمامنا. وكان يتم معاملة الكاتب التليفزيوني أو على وجه التحديد كاتب الدراما التليفزيونية مثل كاتب المسرح"(٣).

ومع ذلك يظل التليفزيون مختلفاً عن المسرح وذلك لأن التليفزيون لا يقدم عرضاً حياً مباشراً مع الجمهور كما هو الحال في المسرح، حيث إن التليفزيون يعتمد على تصوير عروضه الدرامية من خلال الكاميرا التليفزيونية التي تسجل الأحداث ثم يتم عرضها فيما بعد. كما أن التليفزيون "أقل قيوداً



وتزمتاً من المسرح . فهو على سبيل المثال، يستطيع سلوك طرق مختصرة لا يمكن للمسرح أن يسير فيها ، يستطيع أن ينتقل من منظر إلى منظر، ومن ممثل إلى آخر بأسرع وأخف مما يتسنى للمسرح كما أنه لا يفرض على المؤلف أن يجابه مشكلات المحافظة على انتباه الجمهور خلال فصول طويلة، وتدبير حيل بارعة لدخول الشخصيات وخروجها كما هو الحال في المسرح . وأهم ميزاته جميعاً أن كاميراته تستطيع أن تؤكد لقطاتها الكبيرة لحظات درامية معينة في الحدث، بأسهل مما يمكن في المسرح . والحقيقة أنه يمكن للتليفزيون أن تعبر الصورة المرئية الواحدة عن معنى لا يمكن التوصل إليه في المسرح إلا بسلسلة من المحاورات"(٤) .

فالكاميرا التليفزيونية خاصة بعد التطور التكنولوجي تطورت وأصبح لها قدرات متعددة تتيح لها التركيز على أجزاء من وجه الممثل وجعل الصورة المرئية أكثر قدرة على التعبير بل وأكثر بلاغة من الحوار ولذلك فإن المسرح لا يمتلك تلك الميزة بل أن المشاهد حتى في الصفوف الأولى لا يستطيع بالعين المجردة تفحص تعبيرات وجه الممثل . فما بالنا بالتركيز على جزء من الوجه مثلاً كالعين أو الأذن أو غيرهما .

من هنا يأتي الخلاف الرئيس بين المسرح والتليفزيون خلافاً في لغات كل منهما فاللغة الأساسية في المسرح هي الحوار بينما اللغة الأساسية في التليفزيون هي الصورة حيث إن حوار المسرح يؤدي إلى تكوين الموضوع بينما في التليفزيون ما يكمل ويكون موضوعه هو الصورة في الأساس بينما يكون دور الحوار في مرتبة ثانية . كذلك وبسبب الكاميرا في التليفزيون والتي تستطيع أن تتحرك وتتنقل فإن تقنيات الكتابة التليفزيونية تختلف عن فن المسرح فنحن نعرف أن الدراما كما طرحها أرسطو ووضع لها أسس صارمة خاصة في مبدأ الوحدات خاصة وحدتي الزمان والمكان ومعهما الموضوع .

فالعرض المسرحي لا يستطيع أن يتنقل سريعاً في الأمكنة المتعددة حفاظاً على روح وإيقاع العرض. إلا أن التليفزيون يستطيع أن يفعل ذلك بفضل الكاميرا المتحركة حيث "يستطيع المؤلف التليفزيوني أن يحدد لتمثيليته مناظر تمثل أي مكان يريد، بشرط أن تتحملها إمكانات الاستوديو ولكن لا ينبغي أن يغريه هذا بتحديد مناظر تحكي أشتاتاً من مختلف أماكن الكرة الأرضية . فإن تورط في هذا الخطأ فستخرج تمثيليته مضطربة لا رابط بين أجزائها"(٥) .

فميزة التليفزيون في الحرية التي أتاحتها له الكاميرا بالتغلب على التنقل بين الأماكن المتعددة وتصوير انفعالات الممثلين والتأكيد عليها وتحويل الصورة التليفزيونية إلى لغة أساسية تساهم مع الحوار في التعبير عن لحظات قد يعجز الحوار عن نقلها إلى المتفرج .

التليفزيون والسينما

إذا كانت ميزة التليفزيون عن المسرح هي وجود الكاميرا التي حولت الصورة المرئية إلى لغة فإن السينما تشترك مع التليفزيون في تلك الميزة ولذلك وجب تحديد العلاقة وأوجه الشبه والاختلاف بين التليفزيون والسينما حتى لا يعتقد أنهما واحد نظراً لاستخدامهما وسيلة واحدة .

فإذا كان التليفزيون مدين للمسرح بأساليب الكتابة أي بالنواحي الفكرية فإنه مدين للسينما التي سبقته من الناحية الحرفية "فالتمثيلية التليفزيونية يتم إخراجها في أستوديو وليس في مسرح، ومشاهدها تصور بواسطة الكاميرات وتعرض على شاشات، بل ويمكن -بالفعل- أن تدمج فيها بضع مئات الأقدام من الفيلم السينمائي من آن لآخر، كما أن التليفزيون قد استعار كثيراً من مصطلحات السينما"(٦) . ومع ذلك فالسينما ظلت ذات طابع خاص حتى في أساليب التصوير حيث ظل التصوير في السينما يعتمد على كاميرا واحدة إلا أن التليفزيون استطاع الخروج من ذلك الحاجز باستخدامه أكثر من كاميرا في وقت واحد الأمر الذي أدى إلى تدعيم "الإحساس بالربط المتبادل بين الأضداد وإلغاء حدود الزمان والمكان ويقدم لنا التليفزيون كل يوم أمثلة واضحة على ذلك فثمة فريق كامل يتيح لمخرج التليفزيون اختيار الصور التي تصورها له ست كاميرات في مكان الحدث، كل كاميرا تصور نفس الحدث كشيء له وجود موضوعي"(٧) .

ولعل استخدام الكاميرا عموماً سواء في السينما أو التليفزيون أدى إلى خصوصية لا تتوفر لمشاهد المسرح فالمشاهد في العرض المسرحي يستخدم عينيه كبديل للكاميرا وتكون زاوية الرؤية مرتبطة مع وضعه في الصالة أي مكان جلوسه وهو يتحرك بعينيه بحريته هو ولذلك كل مشاهد في صالة العرض المسرحي يمتلك عينيه بديلين لكاميرا السينما أو التليفزيون ويتجول بهما ليلتقط الصورة إلا أن الصورة السينمائية والتليفزيونية ترتبط بما صورته الكاميرا ولذلك فالكادر التليفزيوني يضمن للمخرج حصر المشاهد في معنى الصورة

التليفزيونية ونفس الحال في السينما إلا أن تعدد كاميرات التليفزيوني تضيف له خاصية جديدة . ومع ذلك فهناك عوامل مشتركة أخرى وهي التشابه في التأليف حيث "يجب أن يكون مؤلف التمثيلية التليفزيونية قادراً على كتابة السيناريو السينمائي ولا يحق له اعتبار نفسه كاتب تليفزيوني حتى يستطيع ذلك"(٨) .

فإذا كانت المسرحية تكتب بتركيز على الحوار كلغة في الأساس بينما تأتي الإرشادات المسرحية لتزيد من الخيال وتحدد للمخرج طبيعة المكان فإن لغة التليفزيون شأنها شأن السينما تعتمد في الأساس على الصورة ولذلك فكلاهما يكتب له سيناريو وهو نص التصوير أو الكاميرا "ونص الكاميرا التليفزيوني يشبه نص التصوير السينمائي فهو ينقسم إلى عمودين يكتب في الأيسر منهما وصف الصورة وتعليمات الكاميرا وفي الأيمن الحوار"(٩) . ولعل ذلك ما يطلق عليه الطريقة الأمريكية . وعلينا ملاحظة أن السيناريو في التليفزيون والسينما عند العرب يكتب بصورة عكسية حيث يكون الجانب الأيمن أو العمود الأيمن هو عمود الوصف والصورة بينما يكون الجانب الأيسر هو عمود الحوار . والمعروف أن السيناريست يقوم بعملية وصف للصورة، ولكن عليه أن يكون متمكناً من ذلك لأن عدم التمكن ينفي أهمية ملاحظاته عند التصوير .

لقد "خرج التليفزيون من أحضان السينما الأم وأخذ عنها الكثير من الصفات الجوهرية . إن التليفزيون يبث إلينا ما يريد أن يبثه من خلال صور . وبما أنه لم ينشأ صامتاً مثل السينما وولد ناطقاً، بل ولد ثرثاراً لا يكف عن الكلام فالصوت ينافس الصورة ويتفوق عليها أحياناً وربما أتت هذه المنافسة من طبيعة الوسيط الجديد . فهو قد اخترع من أجل أن يشاركنا مثل الراديو حياتنا المنزلية وحياتنا الأسرية، بل إنه يدخل حجرات نومنا ويشاهده الرجال والنساء، الكبار والصغار منهم بمختلف طبقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولذلك كان لابد للتليفزيون أن يكون مختلفاً ولو بشكل قليل عن السينما"(١٠) .

من هنا كان الاختلاف بين التليفزيون وبين السينما فلم يكن من المعقول أن يظل تطابق بين النوعين وإلا أصبح مسخاً شائهاً من الأصل ولعل أبرز ما ميز التليفزيون عن السينما في الاختلاف هو أن السينما اعتمدت في الأساس على الصورة وذلك لأن نشأتها أصلاً جاءت صامتة حيث كانت الصورة تقوم بكل شيء كلغة تواصل مع الجمهور .

أما التليفزيون فقد استفاد من تطور السينما التي أصبحت ناطقة كما استفاد من المسرح ومن الإذاعة أو الراديو . ولذلك "نجد أن الصوت في التليفزيون ينافس الصورة . . وأن يكون في بعض الأحيان أقرب إلى الشكل الإذاعي وذلك من أجل ألا ينقطع جعل المتابعة إذا انشغلت ربة البيت أو انشغل فرد أثناء المتابعة البصرية بعمل يقتضي منه النهوض والابتعاد عن جهاز التليفزيون فيدركه الصوت أينما كان في البيت أو المكتب"(١١) .

ومع ذلك تظل تقنية الصورة شيئاً أساسياً في لغة التليفزيون فكما هو معروف أن التليفزيون كجهاز يمكنه نقل الأحداث مباشرة على الهواء ولذلك فإنه يتفوق على كافة الأجهزة في تقديم صورة حقيقية لما يحدث في ذات الوقت هذه الصورة قد تكون هي اللغة الوحيدة أو حتى الأساسية كما هو الحال في نقل المظاهرات والاعتصامات والحروب والحوادث . . . .إلخ . أما في المواد الدرامية مثل المسلسلات وغيرها فإن لغة الصورة هي إحدى ثنائية اللغة التليفزيونية مع اللغة المنطوقة ويسعى الفنانون إلى الإهتمام بلغة الصورة لأنها تحمل المتعة البصرية أيضاً للمتفرج .

الصور التليفزيونية

تتكون الصورة التليفزيونية التي يراها المتفرج من أكثر من مرحلة بداية من مرحلة الكتابة التي تعتمد على خيال المؤلف أو السيناريست حيث يضع تصوراته عن المشهد أو اللقطة التليفزيونية سواء في المكان أو في الزمان وتخيل الأحداث . ثم يلي ذلك تصور المخرج الذي قد يتفق مع تصور السيناريست خاصة إذا كان متمكناً أو يختلف معه إذا كان مبتدئاً . ثم يأتي دور الكاميرا أو المصور وهما من أدوات المخرج الذي يقوم بتحديد تصوراته بل ويجعل المشهد مقطعاً أو ما يعرف بالديكوباج وهو ما يتم في السينما إلا أن الأمر يبدو مختلفاً في التليفزيون الذي يتم التصوير خلاله عبر العديد من الكاميرات الأمر الذي يؤدي إلى وجود أكثر من طريقة وزاوية للحصول على طبيعة الصورة كما يريدها المخرج حيث تعد "اللقطة هي أصغر وحدة في الفيلم التليفزيوني إذا كان التصوير يتم بكاميرا واحدة . أما إذا كان التصوير يتم بعدة كاميرات فإن اللقطة تكون منذ بدء التصوير بكاميرا معينة حتى الانتقال عن طريق جهاز المازج الإلكتروني إلى الكاميرا الأخرى، وفي

هذه الحالة يصبح المشهد وحدة العمل التليفزيوني"(١٢) .

فقد أتاحت التكنولوجيا الحديثة العديد من الوسائل التي سهلت مهمة العمل التليفزيوني ومخرجه . فقد كان في الماضي يتم إذاعة كافة الأعمال التليفزيونية على الهواء وحتى ما يتم تسجيله يتم دفعة واحدة وعلى طريقة المسرح فمثلاً تصوير حلقة درامية يتم دفعة واحدة وبنفس ترتيب المشاهد ولذلك كان الاقتراب الشديد في بنية الدراما وبنية الأحداث من المسرح حيث كان السيناريست يجتهد من أجل وحدة المكان والزمان وبالتالي الموضوع أما بعد ظهور المونتاج وكذلك استخدام العديد من الكاميرات فقد أصبح الأمر شبيهاً بالسينما وأقرب إليها بل أصبح بإمكان السيناريست أن يتحرر من قيود المكان وأصبح المخرج متحرراً من قيود التصوير بنفس الترتيب ولذلك فقد أصبح بإمكانه تصوير أماكن متعددة ثم القيام بعملية المونتاج لترتيب اللقطات .

الصورة التليفزيونية كرمز ولغة

يقودنا مفهوم أن الصورة التليفزيونية ليست مجرد صور بل هي لغة تتكون في عناصرها من وحدات رمزية أولية بل أن الصورة الواحدة ليست مجرد مفردة لغوية في مفردات العمل التليفزيوني بل أن الصورة في داخلها عناصر عديدة تكون المفردة حتى أنه من الممكن الوصول إلى اعتبار الصورة وكأنها جملة أحياناً مكتملة وأحياناً تكتمل مع تراتب وتتالي الصور الأخرى . ولعل المشكلة الأساسية هي أن تلك الصور المتتابعة لا يتم تصويرها بنفس التتابع . ولذلك فإن ذلك يقع على كاهل المخرج لتحديد تصوره منذ البداية والعمل على نقله بدقة لعناصره التي تساعد على إنجاز ذلك .

"والصورة يمكن أن تدل على شيء . أي تعلن عن خبر أو معلومة معينة سياسية أو اجتماعية أو إنسانية، فيمكن القول أن الصورة تحتوي على نوعين أساسين من الرموز تؤثر على الإدراك، أولاً: رموز تكنولوجية.ثانياً: رموز إنسانية"(١٣)

فالصورة في هذه الحالة لغة تقف جنباً إلى جنب مع اللغة المنطوقة بل تتعدى قدرتها قدرات اللغة المنطوقة لأنها تترك الحقيقة للمتلقي من الجمهور .

الرموز التكنولوجية

"هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، فنحن نعلم أن الصورة تمر بعدة مراحل تكنولوجية، هذه المراحل هي التي كونت هذه الصورة المعينة (وفقاً لوجهة نظر الفنان أو مبدع هذه الصورة) بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطي انطباعاً معيناً، فالضوء والزاوية ودرجة حساسية العدسة وعملية التصوير، جميع هذه المراحل هي التي أعطت وكونت هذه الصورة وفقاً لمفهوم، ووجهة نظر الفنان، لتعطي المتلقي انطباعاً معيناً"(١٤).

إذن هناك عوامل عديدة تحدد الرموز التكنولوجية للصورة وهي تلك الأدوات التكنولوجية التي تؤثر في الصورة كرمز ومن هذه الأدوات بالطبع الكاميرا التليفزيونية بما لها من قدرة هائلة على تغيير طبيعة الصورة سواء من خلال وضع الكاميرا أو من خلال نوعية العدسات المستخدمة فيها . فكل "ما يظهر داخل الإطار أو ما يتجزأ من الحيز ولنسميه محتوى اللقطة، أو محتوى الكادر، أو المحتوى فقط نقول إن ما يجب أن نضعه في اعتبارنا أن هذا المحتوى يختلف عطاؤه إذا تغيرت العدسة أو تغير ضبط بُعدها البؤري، أو تغير وضع الكاميرا، يضاف إليه طبعاً تأثير ما يصير إخفاؤه، أو عدم إظهاره، والذي يختلف من حالة إلى أخرى حسب التغير المنوع عنه .

هذا العطاء المختلف له تأثيره على نوع ومدى الاستجابة، والأثر، والرسالة والمعلومات التي تصل إلى المشاهد. أو أن كلمة اللقطة -أو كلمتها الصورية إذا جاز التعبير- تختلف في معناها وعطائها في كل حالة (المعنى المباشر أو الواقعي أو المعنى الموحي أو الرمزي)"(١٥) . يعني ذلك أن التقنيات التكنولوجية تتيح للصورة التليفزيونية أن يتم تقديمها كرمز أو كلغة، وذلك لأنها تقدم من خلال وجهة نظر الفنان المبدع وليست محاكاة للواقع . فالصورة التليفزيونية ليست نقلاً فوتوغرافياً لذلك الواقع . وبالطبع ذلك ينطبق بشكل واضح في الأعمال الإبداعية كالأفلام والمسلسلات بل وفي بعض البرامج حيث تستطيع الكاميرا تشويه أو تجميل الصورة حسب نوع العدسات وزوايا الكاميرا وبالتالي تتعدى تلك اللقطات أو الصور مجرد ذاتيتها إلى كونها لغة يستطيع المتفرج أو المتلقي فهمها "فهي إحدى أدوات التعبير التي تسهم إيجابياً في صياغة وتركيب وإضفاء المعنى على الجملة السينمائية أو التليفزيونية الصورية مع توالي وتجاور الكلمات -إذا جاز التعبير أيضاً- وبالتالي في صياغة وتركيب وبناء النص الصوري بالكامل"(١٦) .

من ذلك ندرك أن التكنولوجيا تؤثر بشكل كبير على

طبيعة الصورة التليفزيونية وبالتالي على كونها رموزاً لغوية أو لغة داخل سياق أو نسق عام للعمل التليفزيوني . والصورة التليفزيونية تمر بعدة مراحل هي:-

١- المصدر أو الهدف أو مادة المعلومات .

٢- الرسالة الخام .
٣- الإرسال .
٤- القناة .
٥- أداة الاستقبال .
٦- الرسالة .
٧- المتلقي(١٧) .

ويبدو العنصرين الأولين يرتبطان بالمبدع الأساسي أما العناصر التالية فترتبط بطبيعة وسائل العرض ثم علاقتها بالجمهور .

"فالصورة المتحركة هي صورة مركبة أو رسالة مركبة، فكل مرحلة من المراحل التكنولوجية السابقة تحتوي على رموز معينة . أي أن كل مرحلة من المراحل تمثل نقلة أو مرحلة متقدمة في طريق توصيل المعلومة أو المعلومات من المصدر، أو الشيء الممثل إلى المتلقي . فمن خلال التليفزيون يمكن إدراك الرسالة التليفزيونية من خلال تعاقب المراحل المختلفة، ومحصلة تلك المراحل التكنولوجية تؤدي إلى ذبذبات، تلك الذبذبات قد حولت إلى إشارات ضوئية متعاقبة ومتصلة تساهم مساهمة فعَّالة في مرحلة إدراك المتلقي للكادر"(١٨) .

والتدخل بأية صورة في أية مرحلة من المراحل يعدل أو يغير من طبيعة الصورة النهائية وبالتالي يغير من المعنى أو يحدده حسب رغبة الفنان المبدع فهو العنصر الأساسي الذي يقود العملية منذ البداية وإن تأثرت بالفعل بنوعية العوامل والأدوات التكنولوجية .

الرموز الإنسانية

إذا كانت الرموز التكنولوجية هي خاصية للصورة أو اللقطة أو الكادر التليفزيوني وعن طريق الآلة والصنعة تتغير رموز الصورة واللقطة وبالتالي معناها . فإن الرموز الإنسانية قد تكون العنصر الثاني والمهم الذي يتم خلقه بواسطة المبدع وتسيطر عليه ثقافته وخياله . ومع ذلك يبقى أيضاً أن هناك عنصر هام هو المتلقي وهو الذي يقوم بفك شفرات الرسالة التي هي مجموعة من اللقطات التي تكون النسق العام للغة العمل الفني التليفزيوني والرموز الإنسانية هي "رموز يتعرف عليها المتفرج أو المستقبل للصورة المتحركة، فهي تعني شيئاً بالنسبة له . ولكن تختلف النظرة إليها من متفرج، أو مستقبل إلى آخر. كل حسب ثقافته ووضعه الاجتماعي والفكري"(١٩) . وليست مجرد ثقافة المتلقي هي التي تحدد قدرته على فهم الرسالة أو فك شفرات اللغة الصورية . إنما يحددها أيضاً خبرات المتلقي وتجاربه البصرية والحياتية وقدراته الشخصية الأمر الذي تجعل تلك العملية عملية مركبة . ترجع إلى أن الصورة واللقطة والكادر وبالتالي اللغة التليفزيونية هي عملية مركبة أيضاً .

الصورة والشكل والتكوين

ترتبط الصورة التليفزيونية أو حتى في السينما بمفاهيم الشكل خاصة الأشكال الهندسية وذلك لأن "الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها فالأشياء الممثلة للصورة يمكنها إضفاء دلالة معينة وفقاً للأشكال الهندسية التي تحتويها هذه الصورة ويمكن القول أن الشكل الهندسي يجذب العين بما فيه من قدرة خاصة على إدراك الأشياء وتمييزها . فهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقاً للتابلوهات البصرية التي اختزنها الإدراك أي وفقاً لعمليات التعليم الإدراكي في الفترات السابقة"(٢٠) .

وبالطبع هذه الفكرة ترتبط مع علاقة الصورة أو تحديداً اللقطة الواحدة أو الشكل بالفنون التشكيلية من حيث النقطة والخط واللون والمساحة ومع ذلك يظل تكوين اللقطة كجزء من اللغة التليفزيونية خاضعاً لهدفين، الهدف الأول الوصول باللقطة كلغة أي باعتبارها رمزاً في نسق عام يحدده . والهدف الثاني هو هدف جمالي . ويمكن التأكيد على أن الهدف الجمالي لا يمكن الاستغناء عنه نهائياً فراحة عين المتفرج جزء أساسي وأولي يسعى إليه فنان التليفزيون ولذلك فإن التليفزيون له العديد من القواعد التي قد تكون مفاهيم أساسية نتجت من تجارب وخبرات ولذلك فإن لأنواع اللقطات أساليب تحدد كيفية التعامل مع اللقطة .

ففي اللقطة الكبيرة للأشخاص "تجنب ترك مساحة كبيرة جداً أو مساحة صغيرة جداً فوق الرأس، فينبغي ألا يلمس إطار الصورة العلوي رأس الشخص الذي يجري تصويره، كما ينبغي ألا يلمس الجزء الأسفل من الإطار ذقن الشخص اللهم إلا إذا كانت اللقطة قريبة جداً ومقصود التركيز على جزء معين



من الوجه لأثر درامي بحيث يقطع الجزء العلوي والجزء السفلي من الإطار كلاً من جبهة وذقن الشخص"(٢١) .

ولعل ذلك يتطلب أيضاً توافق تام بين جميع المصورين في العمل التليفزيوني الواحد . حيث إن استخدام أكثر من كاميرا في الأعمال التليفزيونية، ورغم ما له من مميزات إلا أن المشكلة قد تحدث نتيجة عدم التوافق الفكري والحسي بين المصورين وبعضهم البعض من جهة وبينهم وبين المخرج من جهة أخرى . ولذلك وحتى يتم المحافظة على نسق عام لّلقطات وتوحيد الأسلوب في العمل وجب أن يكون "لدى جميع المصورين الأعضاء في فريق العمل تقدير موحد لحجم المسافة المفروض تركها لتصوير رأس الشخص Head Room وأن يلتزم الجميع بذلك الحجم . فمن الأمور التي لابد وأن تضايق المشاهد، احتفاظ كل مصور في نفس العمل بمفهوم مختلف عما هو صواب فسيؤدي ذلك إلى ارتفاع رأس الأشخاص إلى أعلى وانخفاضها إلى أسفل عند التقطيع من لقطة لأخرى . الأمر الذي سيؤدي إلى تأثير فوضوي مهلهل"(٢٢) . وبالطبع هذه الفوضى تأتي من فوضى التشكيل وعدم تناغمه بسبب عدم توحيد الأسلوب في المسافات والأحجام .

أما عند اللقطات الكبيرة Close Shoot لفرد واحد ينظر في جهة ما ولتكن اليمنى فإن التكوين أيضاً له أسس متعارف عليها حيث "يجب تكوين الصورة بحيث يبدو الشخص وقد انحرفت صورته إلى يسار خط الوسط بدرجة بسيطة . أما إذا كان الشخص ينظر إلى اليسار فيجب أن يكون مكانه من الصورة منحرفاً قليلاً إلى اليمين بالنسبة لوسط الكادر والالتزام بهذه القاعدة لابد وأن يريح عين المشاهد، وإلا فإن الوجه سيكون ملتصقاً بإطار الكادر وهو ما لا يمكن أن يكون مريحاً للعين . كذلك فإن إغفال القاعدة عند القطع بين لقطتين كبيرتين سيؤدي إلى ظهور الشخص وكأنما كلا منهما قد أعطى ظهره للآخر"(٢٣) .

وبالطبع فإن أي خلل في تكوين اللقطة يؤدي إلى جانب التشويه الجمالي لمعنى مضطرب ومخل بل يمكن أن يجعل المعنى مشوهاً ومشوشاً الأمر الذي يعني أن التعامل مع التكوين لّلقطة بأي نوع من أنواعها يعني بالتالي ضبط المعنى وعدم التشويه الجمالي . ولعل ذلك ما يمكن أن نراه في اللقطات التي تحتوي على قطع ديكور كبيرة مثل وضع إناء به ورد في الخلفية في حالة وجود شخص أمامه يمكن أن تبدو الزهور وكأنها مزروعة في رأس الشخص بينما إذا تحرك الشخص إلى اليمين أو اليسار لتغير الموقف وأصبحت اللقطة متناسقة جمالياً ومعتدلة كرمز وكلغة صورية .

كذلك وفي حالة اللقطات الجماعية يبرز دور التكوين بصورة كبيرة وأيضاً دور الفن ففي الحياة العادية يمكن للتكوين أن يتخذ شكلاً غير فني أما في الفن فراحة عين المتفرج الذي يسعى إلى الجمال تكون هامة ولذلك "عند تصوير لقطات لمجموعة من الناس تجنب تجميعهم في خطوط مستقيمة أي في مستوى واحد وكون الصورة في العمق، أي أبعاد مختلفة (كذلك) تجنب حشد الفنانين في صورة واحدة بحيث يبدو شخص لا ضرورة له وقد ظهر نصفه فقط في الخلفية Back Ground أو اختفى نصفه وراء شخص آخر في المقدمة Fore Ground (24) فالتكوين في الصورة يجب أن يشتمل على الشخصيات المطلوبة فقط إضافة إلى مراعاة التكوين من اتزان وتناغم لنقل الإحساس الفني المراد إلى الجمهور .

ولعل اللقطات البعيدة من اللقطات الهامة في التكوين والمعنى حيث "من الضروري شغل المقدمة Fore Ground وعدم تركها خالية . فلا شك أن ترك المقدمة خالية في اللقطات البعيدة يؤدي إلى صورة مشوهة ومملة ومسطحة بسبب وجود مساحة كبيرة خالية في المقدمة وتركيز الإهتمام على منطقة بعيدة في الخلفية فوجود بعض الأشياء مثل قطعة من الأثاث أو إناء من الزهور سيساعد على ملأ الفراغ في المقدمة كما سيبرز الخلفية ويعطي عمقاً Depth لتكوين الصورة"(٢٥) .

فالتكوين والشكل لّلقطة يؤدي في الأساس وظيفة جمالية في الصورة وبالتالي تصبح الصورة التليفزيونية جذّابة ساحرة .

اللقطة التليفزيونية - الهدف والوظيفة

إذا كانت الأسباب التقنية تجعل من التشكيل والتكوين عوامل أساسية عند تكوين اللقطة ثم تصويرها فإن هناك أيضاً أهداف ووظائف لّلقطة يجب مراعاتها ورغم ذلك فمن الصعب تحديد هدف أو غرض لّلقطة "بل أن المشاهد قد يرى في اللقطة أشياء ذات قيمة بالنسبة إليه، ولم يفطن إليها صانع العمل أو يضعها في حسابه، كما قد يختلف ما يراه فيها عما يراه مشاهد آخر"(٢٦) .

وذلك بالطبع يرتبط مع نظرية "دي سوسير" العالم السويسري ؟؟؟ الذي جعل من الأشياء مجرد رموز وعلامات وكل علامة لها دال ومدلول ومن هذه النظرية يمكن التأكيد على

أن المتلقي وحسب خبراته كما ذكرنا من قبل وتعليمه وتجاربه تكون قدرته على قراءة الصورة وبالتالي فهم مغزى اللقطة وهدفها . وهنا يمكن ضرب أمثلة من خلال اللقطة الثانية التي تتحرك فيها الكاميرا حركة ضئيلة جداً أو غير ملحوظة وإن اشتركت معها اللقطات التي تتحرك فيها الكاميرا أو اللقطات المتحركة مع بعض الإضافات الأخرى التي تناسب حركة الكاميرا . وهذه الأمثلة توضح وظيفة اللقطة وبالتالي الغرض منها أو معناها كلغة مرئية .

١- اللقطة التأسيسية

ويسميها البعض لقطة بنائية Establishing or Master Shot " هذه النوعية من اللقطات تكون في العادة لقطة عامة شاملة يبدأ بها أحد فصول العمل أو مشاهده، وفيها تقدمة للموقع وجغرافية المكان والفعل الرئيس الذي يدور فيه والعلاقات والأوضاع في الحيز بين الشخصيات والأشياء، والمزاج النفسي المخيم، وما قد يكون موجوداً من رموز أو معالم توضح العهد الذي تجري فيه الأحداث"(٢٧) . وهو ما يعني أن اللقطة تقوم بدور مرحلة البداية في الدراما حيث التمهيد للحدث وتقديم معلومات عن طبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث بل وقد تحدد العصر إن كان المكان تاريخياً له طرز معمارية محددة كما تمهد لإبراز علاقات الشخصيات حيث تواجد شخصيات في المكان تحدد لغة الصورة علاقاتهم كل بالآخر وفي هذه النوعية يكون هناك شكل للقطة التي "كلما كانت قريبة وتفصيلية كلما كانت أكثر تجريداً، فإذا صورنا عيناً بحيث تملأ إطار الصورة فقد لا نعرف حقيقة ما نرى . أو على الأقل لا نعرف إن كانت عيناً لذكر أو لأنثى . . لإنسان أم حيوان . . وقد تستخدم اللقطة التفصيلية للفت النظر إلى شيء معين كمؤشر أو برقية في بعض الأحوال أو يكون استخدامها لمجرد التنويع . . وهناك نوع من اللقطات العامة التي كثيراً ما يلجأ إليها صنَّاع العمل وتكون أحادية العرض، كمجرد تقديم البيئة أو الفصل من السنة أو معلومة ما كرؤية ميدان أو العمارة التي يسكن بها البطل أو وصول قطار أو طائرة"(٢٨) .

فقد تتعدد الأهداف والوظائف للقطة وقد تقتصر على هدف أو معلومة واحدة بل وقد يكون الهدف تغيير الإيقاع العام للمشاهد الأمر الذي يجعلها تتعدد الوظيفة ما بين كونها لغة مرئية وكونها وسيلة من وسائل المخرج للتنويع وكسر الملل البصري وتغيير الإيقاع العام .

٢- لقطة الفعل أو إظهاره

"وهي النوع السائد من اللقطات عند الكثيرين وبعضهم يتمسك به دائماً وخاصة في الأعمال التليفزيونية والغرض منها إظهار الموضوع (سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم جماداً) وذلك أثناء قيامه بالفعل حركياً أو مصحوباً بالصوت وعلى الأخص في التركيز على إظهار المتكلم في إطار الصورة دائما . . . وقد تكون تعليقاً من صانع العمل بحيث يضع الكاميرا في الموضع الذي يختاره وصولاً إلى تسجيل الفعل تعبيرياً حسب رؤيته وتفسيره له وباستخدام ما يراه من مفردات الصورة والصوت دون التقيد بموضوعيتها أو واقعيتها. كما يجوز أن تكون لقطة الفعل ذاتية"(٢٩) .

ذلك ما يؤكد أن الفنان التليفزيوني أي المخرج ومعه عناصره يصوغون اللقطة من أجل الوصول إلى أهداف محددة تؤكد على رؤية المخرج وتفسيره للعمل وموقفه منه .

٣- اللقطة الذاتية

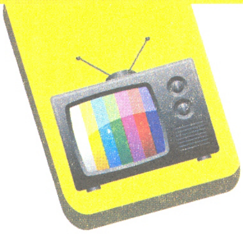
"والغرض منها أن نرى الحدث وكأننا نشاهده من خلال إحدى الشخصيات وهي من اللقطات كثيرة الاستخدام في السينما والتليفزيون على السواء وتسبقها عادة لقطة قريبة لوجه الشخص الذي نرى الحدث من خلاله بعد ذلك"(٣٠) .

وهذا النوع أيضاً يؤدي معنى فالصورة المعبرة تكون من خلال وجهة نظر الشخص الذي يصبح كالراوي في المسرح أو السارد في الرواية أو القصة القصيرة وما يراه المتفرج يكون بوجهة نظر ذلك السارد وقد لا يعبر عن وجهة نظر أخرى .

٤- لقطة رد الفعل

"وهي تكون إما لشخصية واحدة أو أكثر من شخصية (أو حيوان أو أكثر) والغرض منها أن تبدي رد فعلها لما تراه أو تسمعه خارج إطار اللقطة أو لما رأته أو سمعته في اللقطة السابقة أو نتيجة للعودة إلى الماضي . . وتعتبر لقطات رد الفعل بما في محتواها من تعبير من العوامل الهامة في تحديد سمات الشخصيات أو تأكيدها أو الإرهاص بفعل قادم فتصبح مؤشراً عندئذ"(٣١) .

ولهذا النوع أهمية كلغة فاللقطة تستطيع اختزال العديد من الجمل الحوارية والثرثرة في لغة صورية أبلغ من اللغة المنطوقة .



٥- اللقطة الاعتراضية

"وهي اللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي الخطي للقطات الأخرى فيدخلها صانع العمل بينها لبعض الأسباب الفنية أو الموضوعية"(٣٢) .

ولعل وظيفة تلك النوعية متعددة فهي قد تكون للإيجاز أو الإيضاح والتدعيم والتفسير وأحياناً التعليق أو حتى للتشويق أو الإيحاء بشيء ما أو حتى لأهداف جمالية أو لأهداف يسعى إليها المخرج مثل فك التوتر أو التذكير بالماضي أو التفريج وبالطبع لكل هدف أو عرض أسلوب في تكوين اللقطة وتشكيلها .

خاتمة

من الواضح أن لّلغة التليفزيونية خصوصية انفرد بها عن كافة الفنون الأخرى وهو ما يجعله متميزاً فرغم أنه استفاد من المسرح والسينما والإذاعة إلا أنه استطاع أن يأخذ منهم ما يجعله متميزاً أو متفرداً حتى في حالة السينما التي تشترك معه في استخدام الكاميرا كوسيلة للتصوير نجد أن التليفزيون يختلف معها فهو يستخدم أكثر من كاميرا بينما السينما تستخدم كاميرا واحدة . ولأن التليفزيون داخل المنازل وفي المكاتب وغيرها فقد ميز نفسه بالجمع بين الصورة السينمائية والحوار الصوتي في الإذاعة . ومع ذلك ظلت الصورة التليفزيونية لها مميزاتها التي قد تشترك فيها أحياناً مع السينما . حيث أصبحت الصورة التليفزيونية عبارة عن لغة تعبيرية لها القدرة على اختزال الحوار المسموع وكذلك القيام بأهداف فنية إضافة إلى متعة جمالية وإن ارتبط كل ذلك بتقنيات وتكنولوجيا الآلات المستخدمة .

الهوامش

(١) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، ترجمة: عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ١٧ .
(٢) المرجع السابق، ص ١٧ .
(٣) مصطفى محرم: الدراما والتليفزيون، سلسلة الفنون،مكتبة الأسرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠١٠، ص٩٥
(٤) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، م .س، ص ١٧
(٥) المرجع السابق، ص ١٨ .
(٦) المرجع السابق، ص ١٨ .
(٧) روي آرمز: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٣٤
(٨) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، م . س، ص ٤٣
(٩) المرجع السابق، ص ٤٣ .
(١٠) مصطفى محرم: الدراما والتليفزيون، م .س، ص ١٠٠ .
(١١) المرجع السابق، ص ١٠٠ .
(١٢) منى الصبان: فن المونتاج في الدراما التليفزيونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٠ .
(١٣) نسمة البطريق: لغة السينما والتليفزيون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٨ .
(١٤) المرجع السابق، ص ٤٨ .
(١٥) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين السينما والتليفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٧ .
(١٦) المرجع السابق، ٢ ٤٨ .
(١٧) نسمة البطريق: لغة السينما التليفزيونية، م .س،ص ٥٠ .
(١٨) المرجع السابق، ص ٥٠ .
(١٩) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٢٠) المرجع السابق، ص ٥٧ .
(٢١) دينر موند ديفنر: قواعد الإخراج التليفزيوني، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٥ .
(٢٢) المرجع السابق، ص ٢٦ .
(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٦ .
(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٩ .
(٢٥) المرجع السابق، ص ٣١ .
(٢٦) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين السينما والتليفزيون، م .س . ص٤٩ .
(٢٧) المرجع السابق، ص ٤٩ .
(٢٨) المرجع السابق، ص ٥٠ .
(٢٩) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٣٠) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٣١) المرجع السابق، ص ٥٢ .
(٣٢) المرجع السابق، ص ٥٤ .

مريم نعوم
من كلام نسوان إلى سجن النسا

مع بث مسلسل (سجن النسا) خلال شهر رمضان تجدد الانتباه لموهبة السيناريست الشابة "مريم نعوم"، بعد أن لفتت الانتباه بقوة العام الماضى بكتابتها لسيناريو مسلسلى (موجة حارة) عن رواية (منخفض الهند الموسمى) لـ"أسامة أنور عكاشة" و(بنت اسمها ذات) عن رواية (ذات) لـ"صنع الله إبراهيم"، ومع هذا المسلسل الأخير أكدت "نعوم" موهبتها جنبا إلى جنب امتلاكها حرفة كتابة السيناريو، وتبلور رؤية للحياة، لا يستقيم الإبداع بدونها.

بدأت "نعوم" مشوارها الدرامى بالمشاركة فى ورشة كتابة أشرفت عليها الكاتبة "عزة شلبى" وأنتجت مسلسل (كلام نسوان) ٢٠٠٩ للمخرج "عمر عبد العزيز"، ثم كتبت بمفردها أول أفلامها وهو (واحد/ صفر).

حسن عطية | مصر

وعرض فى نفس عام بث المسلسل من إخراج "كاملة أبو ذكرى"، وشاركت فى كتابة مسلسل (بالشمع الأحمر) ٢٠١٠ للمخرج "سمير سيف"، كما كتبت سيناريو (موجة حارة) وكتب الحوار له "وائل حمدى" و"نادين شمس" و"إسلام أدهم" و"هالة الزغندى"، وقد ظهر اسم "الزغندى" على تترات مسلسل (سجن النسا) كمشاركة فى كتابته، وأن كنت أميل لأن تكون مسؤوليتها كتابة الحوار أساسا، فالتجارب المشار إليها تؤكد على أن قدرة "نعوم" تكمن فى صياغة البناء الهندسى الكلى لسيناريو المسلسل بصورة شبه محكمة.

اهتمت "نعوم" فى (كلام نسوان) بتقديم هموم شريحة من النساء باحثات عن الحرية الاجتماعية المطلقة دون قيود، حيث يدور حول أربعة نساء عربيات : لبنانية وخليجية ومصريتان، كل واحدة منهن لها مشكلة مع تقاليد مجتمعها العائلى، مما يدفعهن للفرار من دوائرهن الصغيرة، للالتقاء فى مجمع سكنى مغلق على ناسه فى المدن الجديدة، يعشن داخله حياة مرفهة جدا .

وأن انشغل المسلسل أكثر بتمزق نسوته، أكثر ما أهتم برصد الدور المجتمعى فى هذا التمزق، فبدت نسوته مارقات يدينهن المشاهد بسهولة، بدلاً من أن يكن ضحايا يتعاطف معهن، ويقف إلى جوارهن فى مواجهة التيارات المناوئة



للحرية.

التقطت "نعوم" رواية "أسامة أنور عكاشة" (موجة حارة) شديدة الجراءة، لتحولها إلى مسلسل درامى ينطلق من حادثة عثور الشرطة على شابة مقتولة والبحث عن قاتلها، واستغلال هذا البناء البوليسي للكشف عن فساد شريحة توجد داخل مجتمع مزقته العقود الأربعة الأخيرة، وذلك بارتدادات زمنية تصل لأوائل سبعينيات القرن الماضى، مع تغيرات تدفع بزمن الحادثة لعام ٢٠١٠، لتمثل هذه الشريحة فساد عصر بنظامه سيسقط بعد أشهر قليلة من نهاية حادثة المسلسل بثورة شعبية، يعيش المتلقى تطوراتها وتغيراتها، فيتلقى وقائع المسلسل باعتبارها (حدثت قبل الثورة)، آملا فى أن يأتى بعدها ما ينهى عليها.

ذات الهمة

لم تنفرد "نعوم" بكتابة كل حلقات مسلسل (ذات)، فقد قامت وحدها بكتابة سيناريو وحوار الحلقات الثماني عشرة الأولى، وأخرجتها "كاملة أبو ذكرى"، ثم شاركت "نجلاء الحدينى" بداية من الحلقة التاسعة عشر فى كتابة السيناريو والحوار، وقام "خيرى بشارة" بداية من الحلقة ١٩ بإخراج المسلسل حتى نهايته، فيما عدا الحلقة ٢٣ التى عادت لكتابتها وأخرجتها "أبو ذكرى"، واللتان أحكمتا رؤيتهما على المسلسل بأكمله، مهتمات بالتفاصيل الدقيقة لعينة من أبناء الطبقة المتوسطة وتقلبات الحياة التى عاشتها خلال ستون عاما، مجرد عينة لا تمثل كل شرائح هذه الطبقة وتوجهاتها المختلفة، فالدراما لا تملك القدرة على تقديم كل الواقع أو التعبير عن طبقة متكاملة، والعمل الفنى فى النهاية هو تعبير عن رؤية صنّاعه لهذا المجتمع أو هذه الطبقة.

تولد (ذات) فى المسلسل ليلة ثورة يوليو ٥٢ ، معبرة عن نفسها بمونولوجات ستصير لغتها المتعاملة بها مع مجتمعها، مع قبول مستمر لكل ما يفرض عليها ، اختار لها والدها النصف الأول من اسم الشخصية العربية (ذات الهمة)، تيمنا وفرحة بقيام الثورة التى ترك لها (الهمة)، وبالسير المتوازى بين الذات / الأنثى والهمة / الثورة تتجلى مسيرة ذات شريحة مجتمعية، ولا تمثل الوطن الذى يتصور البعض أنها ذاته ، فهو أشمل منها، فولادتها يوم الثورة لا يعنى أنها ابنتها البارة ، فهى لن تدرك الواقع المحيط بها إلا فى نهاية

الستينيات، وستخضع مع ما تلي من عقود لأفكار متخلفة هيمنت على المجتمع، دون أن تمتلك وعيًا صحيحًا يجعلها تتمرد على تلك الأفكار المكبلة لعقلها والمقيدة لجسدها.

سجن النسا

واجهت "ناعوم" فى صياغتها ل (سجن النسا) مشكلة لم تتعرض لها من قبل ، حيث تعتمد على مادة مسرحية محدودة الشخصيات والمواقف الدرامية وليست روائية متعددة الشخصيات والحكايات ، مما تطلب منها خلق شخصيات وحكايات خاصة بها تمتد لثلاثين حلقة ، حيث تقوم المسرحية على حدث محدد ، يتفجر بدخول صحفية ثورية سجن النسا ، أطاح بها المسلسل تماما ، وما يترتب على هذا الحضور من الخارج إلى الداخل من عرض لنماذج من نسوة ظَلمن المجتمع وظُلمن منه ، ولذا تدور جل وقائع المسرحية داخل السجن الذى يتحول لفضاء مغلق على من فيه ، يضغط عليهن ، ويفجر ما بأعماقهن من مآس اجتماعية ، فيتحولن لبطولة جماعية تنشد بصوت كورالي أنشُودة فقدان الحرية ، بينما فضلت كاتبة السيناريو أن يدور مسلسلها فى مجمله على شخصية رئيسة، هى شخصية "غالية" الفتاة البريئة التى دفعتها ظروف حياتها للعمل سجانة ، وحولتها طيبتها ووعيها الزائف لسجينة متهمة بالقتل ، واضعة صوتها الفردى فى المقدمة ، وداعمة هذا الصوت (السولو) بأصوات فى الخلفية لشخصيتين هما العاهرة "دلال" والخادمة الريفية حارقة مخدومتها "رضا" تستكمل معها أغنيتها الحزينة .

لم يبتعد هذا التحويل لبنية مسرحية "العسَّال" فحسب، بل أضاف الواقع المجتمعى الراهن، والرغبة فى نقل صورة مشابهة للحقيقة عن سجن النساء اليوم، أضافا بعداً آخر أبعد المسلسل عن المسرحية، حيث سعت كاتبة السيناريو مع المخرجة للتردد على سجن النساء الفعلى بالقناطر الخيرية، والتعرف على أحوال النساء هناك ، ومحاولة تقديم نماذج قريبة منهن، وهو ما أدى إلى تغير كلى فى بناء الشخصيات الدرامية، وفى حملها لأسماء مغايرة تماما لما حملته شخصيات المسرحية، وانشغل المسلسل بمتابعة تفاصيل عالم السجن الداخلى، وحياة بطلته الرئيسة بصورة أساسية، وشخصيتيه الفرعيتين، بتماس غير معمق بين البطلة والعاهرة ، ودون أى تماس مع الخادمة الريفية ، والتى من الممكن حذف دورها كاملا دون أن يهتز بناء المسلسل دراميا ، وأن قلت عدد حلقاته فقط.

تعد "مريم نعوم" واحدة من النجوم الزاهرة الواعدة فى سماء الكتابة الدرامية اليوم، تهتم بتفاصيل الحياة الدقيقة، وتغوص فى أعماق فتيات عادة من جيلها، وتميل لمعالجة الأعمال الأدبية الرصينة، وتسرى الميلودراما فى كتاباتها، حيث يذبح الأبرياء فى المجتمع بإيدى باطشة، وتشكل مع زملائها الشباب تياراً جديداً وجريئًا فى مجرى الدراما التليفزيونية، نرى أنه يلعب حاليا دوره فى تجديد دماء الدراما المصرية ودفعها لمزيد من التغيير الجمالى والاقتراب أكثر من قضايا المجتمع برؤية واعية.

استعادة المسرح القومي
عندما يتحول المسرح لبرلمان جماهيري ينقد ويوجه

ونحن نحتفل باستعادة المسرح القومي فرحين بتجديده، علينا أن نفك الاشتباك بين المسرح القومي المبنى والمسرح القومي الفرقة، لنبحث مع الثاني عن هويته المفقودة، فالمبنى عرف منذ إنشائه عام ١٨٦٨ باسم مسرح حديقة (الأزبكية) التي صنع منها الخديوي إسماعيل حديقة غنّاء، تزدان بالمسرح وبدار الأوبرا، ويفتتح بهم ضاحيته الحديثة والملقبة وقتها ب (باريس على ضفاف النيل)، والمعروفة اليوم بوسط البلد. شكل موقع المسرح والأوبرا والحديقة وميدان العتبة بمقاهيه الإفرنجية كمقهى متاتيا نقطة التقاء الضاحية الحديثة بطرزها الأوروبية والضاحية المملوكية القديمة وأزهرها ومبانيها ومساجدها ذات الطراز الإسلامي، في تداخل معماري مذهل ومثير لكلا الضاحيتين.

حسن عطية | مصر

حيث امتلكت الضاحية الخديوية بريقًا لامعًا شكّل وقتذاك إغراءً لأبناء الضاحية المملوكية يجذبهم للمجهول وربما للضياع كما حدث مع "حميدة" فى رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق).

اختار الخديوى المفتون بكل ما هو فرنسي هذا الموقع، إلى جانب عبقرية التواصل المكانى، لارتباطه بإنشاء أول مسرح فى مصر، بنته الحملة الفرنسية عقب احتلالها البلاد عام ١٨٩٨، وتم تدميره فى ثورة القاهرة الشعبية الأولى، وكانت الناس تدخله "فى هيئة معلومة، وبورقة مقصوصة"، كما أخبرنا "الجبرتى" فى تاريخه المعروف، ولذا أقام مسرحه الجديد (تياترو الأزبكية) عام ١٨٦٨على أنقاض مسرح الحملة، وليكون ظهيرا للأوبرا الخديوية ومستقبلا لفرقة الكوميدى فرانسيز الباريسية، ثم جاء من بعده "طلعت حرب" ليعيد بناء المسرح فى نفس المكان، بعد تهدم سابقه، وليصر بأن يضع بنفسه اللمسات الإسلامية على المبنى، وافتتحه فى أول يناير ١٩٢١ بفرقة (شركة ترقية التمثيل العربى) التى أسسها من أعضاء فرقة (جوق عبد الله عكاشة وشركاه) بأوبريت (هدى)، وهى الفرقة التى استأثرت بعروض المسرح لفترة طويلة، ثم راحت عدة فرق تستأجره حتى عام ١٩٦١، رغم إنشاء الفرقة القومية قبل ذلك بربع قرن. حيث أسست الدولة الواعية فى سبتمبر عام ١٩٣٥ (الفرقة القومية المصرية للتمثيل) كواجب عليها تجاه الفنون

الرفيعة، وليس منة منها، بعد أن شردت الأزمة الاقتصادية العالمية فى ثلاثينيات القرن الماضى أعضاء الفرق المسرحية الأهلية، فقررت الدولة أن تنشأ فرقة رسمية، تضمن من خلالها مرتب ثابت لأعضائها يغنيهم عن سؤال اللئيم ، ويمنحهم فرصة التفرغ للإبداع ، فأنشئت الفرقة القومية وتولى رئاستها شاعر القطرين اللبنانى "خليل مطران"، وتكونت لها ثلاث لجان، الأولى: عليا للإشراف برئاسة د. "حافظ عفيفى" وعضوية د."طه حسين" ود. "محمد حسين هيكل" ود."أحمد ماهر" و"محمد العشماوى" وكيل وزارة المعارف التابعة لها الفرقة، واللجنة الثانية: تنفيذية برئاسة "العشماوى"، والثالثة: للقراءة من د. "طه حسين" و"خليل مطران" و"محمد عبد الرازق" و"خليل ثابت" .

قدمت الفرقة عروضها فى البداية على مسرح دار الأوبرا حتى عام ١٩٤١ حينما ضمت لوزارة الشؤون الاجتماعية، التى استأجرت لها مبنى مسرح حديقة الأزبكية، وظلت تقدم عروضها فيما بين (الأزبكية) و(الأوبرا) باسم الفرقة القومية حتى عام ١٩٥٠ ، حينما بدأ الشقاق داخلها، لاختلاف رؤى ومناهج الأعضاء الجدد من خريجي معهد التمثيل العربي وقدامى أعضاء الفرقة، فتم تقسيم الفرقة إلى شعبتين الأولى باسم (الفرقة القومية المصرية) ضمت كل أعضاء الفرقة المخضرمين ، برئاسة "يوسف وهبى" والثانية باسم (فرقة المسرح المصرى الحديث) وضمت خريجى الدفعات الأربع الأولي من المعهد وفى مقدمتهم "حمدى غيث" و"نبيل الألفى" العائدين من بعثتهما لباريس، وبقيادة أستاذهم "زكى طليمات"، وظلت الفرقتان تعملان معا إلى أن صدر قرار وزارى عام ١٩٥٣ بضم الفرقتين فى فرقة واحدة باسم (الفرقة المصرية الحديثة) وأسندت إدارتها ليوسف وهبى، وفى نوفمبر ١٩٥٦، وأثناء العدوان الثلاثى على البلاد، صدر قرار وزارى من وزارة الإرشاد القومى التى تبعتها الفرقة حينها، قبل إنشاء وزارة الثقافة التى ستتبعها الفرقة بعد أشهر قليلة، بتولى "أحمد حمروش" إدارة الفرقة التى حملت لأول مرة اسم (المسرح القومى) وسعى "حمروش" لكى يربط الفرقة بالمبنى الذى كان حتى ذاك الوقت يؤجر للفرق الخاصة والأجنبية، وتعرض الفرقة عروضها عليه وقت فراغه من الفرق الأجنبية.

بدأ عهد جديد للفرقة مع "حمروش" الذى عمل على وضع الخطوط الأساسية لهوية الفرقة، فعمل على ربط عروضها بالمجتمع، وعلى تبنى ظهور الكاتب الدرامى، وعلى فتح أبواب دار الأوبرا بعروض القومى أمام الجماهير الشعبية بالمجان خلال العدوان الثلاثى على الوطن، وجاء من بعده "آمال المرصفى" فى نوفمبر ١٩٦٢، ليحدد أكثر ملامح هذه الهوية قائلا "إن سياسة المسرح القومى تستهدف مساندة مؤلف الدراما المصرى للوصول إلي المسرحية الإنسانية التى يمكن أن تعرض فى المجال العالمي وتوسيع رقعة الجمهور المسرحي، وكان هذا يقتضى .. فتح نوافذنا على المسرح العالمى، وذلك باختيار نص لكبار مؤلفي المسرح فى العالم، ونعطي له كل الإمكانيات الفنية والبشرية لإبرازه بشكل أكاديمي ليتناسب ومكانة المسرح القومى .

كما كنا نعتبر المسرحيات المترجمة مؤشراً نقيس به مدى تذوق الجمهور لمثل هذه الأعمال حتى يمكن للمؤلف المصرى أن يزيد من القيم الفكرية فى عمله الدرامي" (مصدر الحديث مجلة المسرح يونيو ١٩٦٦) ، لهذا قدم المسرح القومى (بيت برناردا البا) للأسبانى "لوركا" و(الندم) للفرنسى "سارتر"، وفتح فضاءاته لأعمال "سعد الدين وهبه" و"نعمان عاشور" و"يوسف إدريس" و"عبد الرحمن الشرقاوى" و"ميخائيل رومان" الذى قدم له أولى مسرحياته (الدخان) عام ١٩٦٢، ووصف عرضها د. "لويس عوض" وقتها بأن هناك فى المسرح القومى (شيء اسمه الدخان)، ومعتبراً نصها من أردأ النصوص التى قدمت بفضائه، كما آثار تلقى الجمهور الكبير لعرض (الفتى مهران) للشاعر "عبد الرحمن الشرقاوى" شهية المسرح القومى ليقدم ليالى شعرية، كان يستغل أمسية يوم الأربعاء، وهى أجازة المسرح المقدسة، ليقدم فيها هذه الليالي الشعرية، وليعقد ندوات ولقاءات نقدية حول العروض المسرحية، كان المسرح معها يشع حواراً حاداً حول النص والإخراج والتمثيل والديكور وعلاقة العرض بالمجتمع .

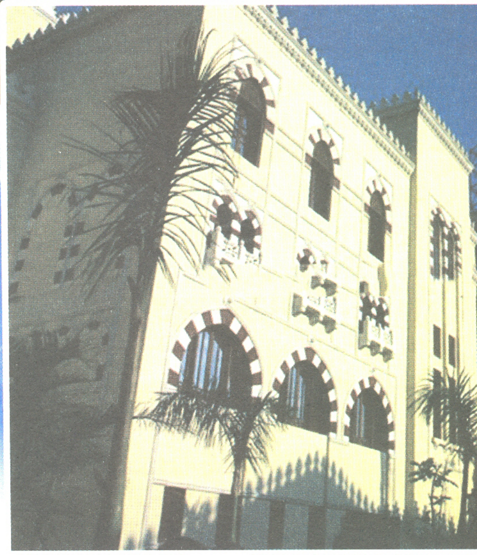
كان المسرح برلمانًا شعبيًا ، تطلق فى فضائه الأفكار، وتناقش فى صالته الرؤى، فيطلب "توفيق الحكيم" فى مسرحيته (السلطان الحائر) ١٩٦١ للمخرج "فتوح نشاطي" من الحاكم أن يمتثل لشرعية القانون وليس لشرعية السيف ، وجاء "لطفى الخولى" فى مسرحيته (القضية) للمخرج "عبد الرحيم الزرقاني" أوائل عام ١٩٦٢ والمجتمع يناقش موضوع (الميثاق الوطنى) الواضع أسس النظام الجديد وقتها، ليطالب "الخولى" الحاكم والمجتمع بعدم ترميم النظام القديم الآيل للسقوط، بل العمل على تغييره جذريا ، ونبه "سعد وهبه" إلى ضرورة الانتباه إلى الطبقة المتوسطة ودعمها فى مسرحيته (السبنسة) ١٩٦٣ من إخراج " سعد أردش"، ووقف "أبو الفضول" فى نفس العام

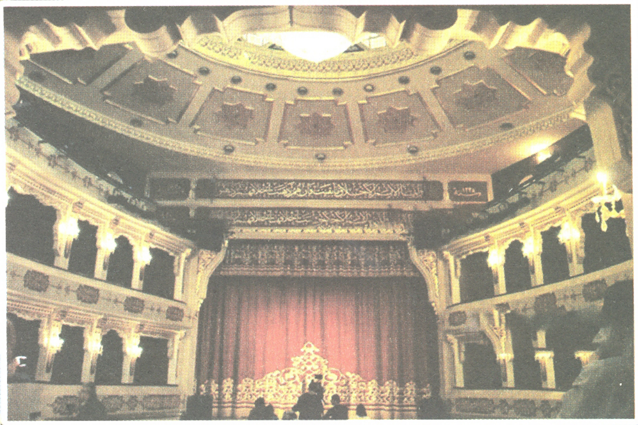
وبتجسيد "عبد المنعم إبراهيم" المتميز فى مسرحية "ألفريد فرج" (حلاق بغداد) وإخراج "فاروق الدمرداش" يطلب من الحاكم أن يعطيه "منديل الآمان" لكى يتكلم بصراحة تسمح له بطلب تحقيق الديمقراطية جنبًا إلى جنب العدالة الاجتماعية ، وراح فرفور (محمد عبد السلام) مسرحية "يوسف إدريس" (الفرافير) من إخراج " كرم مطاوع" ١٩٦٤ يجلد سيده (توفيق الدقن) والنظام السياسى والمجتمع على عدم قدرتهم على حل مشكلة الفوارق الطبقية، وتحقيق الحرية والعدل لكل فئات المجتمع، ونبه "سعد وهبه" فى (سكة السلامة) ١٩٦٤ إلى غياب الطريق الصحيح أمام القيادة السياسية، وإلى ضرورة الانتباه إلى من يدفعون المجتمع للسير فى الطريق الخاطئ، كمل أشار "وهبه" فى العام التالى فى مسرحيته (بير السلم) من إخراج "الزرقانى" إلى شلل الأب القائد وعدم قدرته على إدارة أمور بيته، وبعدها بشهر واحد وجيشنا يحارب فى اليمن، زأر "الفتى مهران" للشرقاوى والمخرج "كرم مطاوع"، بأداء "عبد الله غيث" الرائع، على المسرح مطالبا السلطان بألا يرسل جيشه إلى السند، فالجيش عقيدته الحرب مع العدو القابع كالحرباء شمال شرق البلاد ، وعقب هزيمة ٦٧ طالب "ألفريد فرج" فى مسرحيته (الزير سالم) للمخرج "حمدى غيث" المجتمع العربى بنسيان ثأرات الماضى، والتوحد صفًا واحداً لمواجهة العدو الذى تسلل ذات صباح من عيوبنا ، وصرخت "سميحة أيوب" بعدها بأسابيع وبلسان "قاطمة" مطالبة قائدها الثائر "الناس ادتك كتير ومستنية منك كتير .. خليك فى وسطهم هم أهلك وناسك" رافضة تنحيه وطالبة إياه بمعركة النصر.

جاءت السبعينيات بما لا تشتهي السفن، وتخبط المسرح القومى بغياب رموزه خارج البلاد ، وتشتت هويته، وعودته مرة أخرى للاقتباسات التى تخلى عنها أكثر من عقد من الزمان، فشاهدنا (مقالب سكابان) لموليير بعد أن أصبحت (مقالب عطيات)، وذهلنا أمام مسرحية "ألبير كامى" الفلسفية (كاليجولا) والتى صارت (الأمبراطور يطارد القمر) ومسرحية "تنسي وليميز" (وشم الوردة) التى تحولت إلى (وشم الأسد)، ومع منتصف السبعينيات بدأ المسرح يسترجع عافيته قليلاً فقدم (وبحلم يا مصر) عن نص بشير التقدم ل "نعمان عاشور" من إخراج "عبد الغفار عودة"، كعمل يطالب بالتنوير متخذاً من "رفاعة رافع الطهطاوى" نموذجًا للعقل المتسلح بقيمه والساعى لنقل الحداثة لبلده ، كما قدم عرض (فيدرا) الذى استدعى له المخرج الفرنسى "جان بيير لاروى"، وكذلك عرض (أنطونيو وكليوباترا) لشكسبير وإخراج الإنجليزي "برنارد جوس" بالتعاون مع المركز الثقافى البريطانى بالقاهرة .

ثم عاد المسرح القومى يتأرجح فى العقدين الأخيرين، حتى احتراقه عام ٢٠٠٨ ، ولم تعرف له بوصلة واحدة تحدد رؤيته كفرقة تكتسب هويتها من كونها رمزاً قوميًا معبراً عن العمق الثقافي الخاص بالدولة الحديثة، ومنفتحا على الثقافات العالمية المتعددة. وهو ما ينعكس في هوية الفرقة التي يجب أن تحمل التنوع والتعدد الثقافي المشكل للهوية المصرية، كما تعكس وعي الدولة بذاتها الوطنية ومحيطها القومي (العربي) ومحيطها الإنساني العام. صحيح أنها قدمت مؤخراً عروضاً متميزة عن نصوص أجنبية مثل (الملك لير) للمخرج "أحمد عبد الحليم" و(هاملت) للمخرج د."هانى مطاوع"، وكلاهما لشكسبير ونجحا نجاحًا نقديًا وجماهيريًا، لاعتمادهما على نجوم السينما والتليفزيون، إلى جانب تميزهما الإخراجى، ومؤخرا قدمت (المحاكمة) للمخرج "طارق الدويرى" عى نص (ميراث الريح) بمبنى مسرح (ميامى) الذى انتقلت إليه الفرقة مؤقتا، وحصد العرض أبرز جوائز المهرجان القومى للمسرح هذا العام، وكانت ثمة مسافة كبيرة بينه وغالبية عروض المهرجان، مما يكشف عن أزمة عروض فى المسرح المصرى عامة، فضلاً عن غياب ملحوظ للكاتب المصرى بفضاء المسرح القومى، مع عدم العناية بإعادة تقديم النصوص المتميزة للكتّاب الراحلين، كجزء من دوره فى إعادة بعث نصوص التراث المسرحي المصري والعربي المهددة بالنسيان .

المسرح القومى هو ذاكرة الأمة وعقلها الواعي وفضاءها المفتوح لحوار خلاّق حول المسرح والمجتمع والزمن الذى نعيشه ونكابد فيه صيحات التخلف والردة والديكتاتورية . فهل تعود هوية المسرح القومى مع عودة مبناه مجددا إليه ؟.




عيون الحرامية وعودة الغائب

نتفق جميعا على أن الفن وجهة نظر، والنقد أيضا وجهة نظر، ولذا تختلف نتائج لجان التحكيم فى أى مهرجان عن غيرها من نتائج تحكيم لجان أخرى داخل المهرجان نفسه، وها نحن نقترب من نهاية الدورة ٣٦ من مهرجان القاهرة الدولى للسينما، متوقعين أن يفوز هذا الفيلم أو ذاك عبر لجنة التحكيم الرسمية، أو لجان وتجمعات النقاد، أو الجمهور ذاته، دون أن يصادر أيا منا على حق كل لجنة أو كل ناقد أو كل مشاهد فى أن يمنح هذا الفيلم فضيلة التميز عن غيره ن فلكل منا معايير حكمه على السينما والفن والمجتمع والحياة. غير أن اختلاف وجهات النظر هذه، التاريخية بين المبدع والناقد، أو الجمالية بين لجان التحكيم والنقاد والجمهور، لا يلغي أبدا الاتفاق المبدئي على الفيلم المتميز، الذى يحمل سمات تميزه الواضحة.
الذى يفجر فى وجدان المتلقى بفضل جمالياته ورقيه الفكرى حماسا للحياة ، وفى العقل طاقة نور تشع وتدفع هذه الحياة للتقدم .

حسن عطية | مصر

وفيلمنا اليوم، الذى افتتح به مهرجان القاهرة قسم المسابقة الرسمية الدولية، والمرشح أيضا من وزارة الثقافة الفلسطينية للتسابق على أفضل فيلم ناطق بلغة غير إنجليزية فى مسابقة الأوسكار القادمة، والذى يُعد عرضه هنا هو الأول فى الوطن العربى وأفريقيا، بعيداً عن عرضه داخل وطنه المحتل فى مدينة رام الله منذ شهرين، وهو الفيلم الفلسطينى (عيون الحرامية) ثانى أفلام المخرجة "نجوى النجار" تأليفًا وإخراجًا، بعد فيلمها الأول (المر والرمان) ٢٠٠٨، الذى عرض بمهرجان دبى عام ذاك. وقد يلتبس العنوان قبيل مشاهدة الفيلم أمامنا نحن من نعيش خارج فلسطين، ومن غير المتابعين جيداً لدقائق الحياة هناك، فالعيون تعنى تلك التى نحملها فى وجوهنا التى نرى بها الحياة، فيمهد العنوان الجمهور لرؤية فيلم (فلسطينى) سيتحدث عن عيون اللصوص المحيطين به الإنسان الفلسطيني المغتصبة أرضه، أو الواقفين على الحواجز المعرقلة والمهينة له يوميا، وقد يوحي حين نشاهد الفيلم لعيون المياه التى يسرقها اللصوص لبيعها للعدو المغتصب، وقد تستدعى من خارج الفيلم لدى الفلسطينى نفسه والمتابع للحدث الواقعي الذى اعتمد عليه الفيلم وعرف وقتها باسم (عملية عيون الحرامية)، حيث قام الشاب "ثائر حماد" باستهداف حاجز عسكرى إسرائيلي فى (واد عيون الحرامية) بشمال مدينة رام الله عام ٢٠٠٢ .

غير أن هذا المعنى أو ذاك الذى يوحى به العنوان، كعتبة أولى من عتبات تلقى العمل الفنى، لا يمكن الجزم به إلا مع مشاهدة الفيلم والوصول لخاتمته، وهو ما سوف نكتشفه معا ونحن نقرأ فيلمًا رفيع المستوى فكراً وصياغة جمالية، يأخذك فى رحلة تأمل للحياة التى نتخيل وجودها على الأرض المغتصبة، أو التى تشكل منها

وسائل الإعلام وأخبارها المصورة صورة ذهنية لنمط هذه الحياة فى صور قتال يومى بين صاحب الأرض ومغتصبها، أو تزيفها بتسييد صورة الحياة الحمساوية المليئة بسيارات تجوب الشوارع تحمل رجالاً أشاوس يحملون الأسلحة ويصرخون فى وجوهنا، على الحياة الإنسانية البسيطة التى يعيشها المواطن الفلسطينى المظلوم والراغب فى الحياة بكرامة على أرضه، فى تداخلها الراقى بين الحب والرغبة ومشاهدة مباريات الكره على المقاهي ودندنة النسوة بأغاني مصرية وجزائرية عاطفية وفرحة، والإجبار على القتل والسرقة والدم المسال وهجمات الجنود وتلصصهم على شعب أهانه الاحتلال ، ومع ذلك مُصر على الحياة الكريمة .

الباحث عن الابنة المفقودة

ليس الفيلم، أى فيلم، مجرد فكرة أو قضية يعالجها، مهما كان سمو هذه الفكرة، أو صدق هذه القضية، بل الفيلم هو السيناريو المحكم، والإخراج المتميز، والتمثيل المتقن، والصورة الراقية المعبرة عن الفكرة السامية، هو فى المجمل كل ما نراه على الشاشة ويثير فينا البهجة والمتعة والوعى الصحيح، وهذا ما نجده فى فيلمنا اليوم، الذى تصوغه مخرجته الشابة ببراعة شديدة، وتؤسسه على بناء درامى ينطلق من قبل التترات (العناوين) ليمنحنا فرصة إدراك السنوات العشر من الزمن التى ستنقضى بين المفتتح وبداية الحدث الدرامي، والدائر بدوره حول التيمة الشهيرة (عودة الغائب) بعد سنوات طوال عن المكان، ليجد العالم قد تغير، والزمن ترك بصماته على ما كان يعرفه، والمدينة تبدلت، والحياة أبقت على من كان يعرفه أو اختطفت البعض منه لحيوات أخرى، أو لدهليز الموت. فها نحن نلتقى قبل التترات بالشاب الفلسطينى "طارق خضر" مواطن يعيش بكرامته فى مدينة سبسطية بمحافظة نابلس، يقدم بمفرده خلال الانتفاضة الفلسطينية الثانية ٢٠٠٢ والاجتياح المستمر للجيش الإسرائيلي للبلاد، على فعل حاد يقتنص فيه مجموعة من الجنود الإسرائيليين، يصاب فى صدره بطلق نارى لكنه يستطيع الهرب والاختفاء بأحد الأديرة القديمة، يقوم الرهبان والراهبات بتضميد جراحه لعدة أيام يغيب فيها عن الوعى، وما أن يفيق من الغيبوبة حتي يقتحم الجنود الدير، فتساعده الراهبات على الهرب من نفق سرى، لكن يقبض عليه على الطريق ، فيقاد للسجن، ويحبس لعشر سنوات، يخرج بعدها ليجد زوجته "هدى" توفيت، وابنته "نور" لا يعرف مكانها ، بعد أن وضعت بأحد دور الأيتام عقب وفاة أمها، غير أن إغلاق الدار يؤدى لتشتيت نزلائه من البنات والبنين، وتتوه الابنة فى زحام الحياة المضطربة على أرض فلسطين.

يقبل "طارق" موت زوجته، ويرتمى باكيًا على قبرها، فعرف به مستقرها، لكنه يصر على البحث عن ابنته الحية، فالموت يمكن تقبله، ولكن الحياة لا يقبل أن يتخاذل المرء أمامها، فيهرع للبحث عنها، وهو يفتش لنفسه عن عمل، فمن أجل الحياة، يوافق على أن يكون عاملاً فى إصلاح مواسير المياه، رغم أنه كان يدرس بكلية الهندسة قبيل سجنه، ويلتقى بالمرأة "ليلى" التى تعمل بمحل تفصيل فساتين العرائس، بعد أن ترملت لغياب زوجها ضمن الغائبين أو المتغيبين قسرا، ومعها ابنتها "ملك" حادة الطبع ، قوية الشكيمة، ترفض أن تتزوج أمها من المدعو "عادل" صاحب المزرعة الذى يعمل لديه "طارق"، وتقوم علاقة حميمية بين "طارق" والطفلة "ملك"، فهو يرى فيها ابنته ذات السنوات العشر المختفية، أو يتمنى أن تكون، ويحرص الفيلم على عدم تأكيد حدسه أو نفيه، كى تظل العلاقة راقية بين أب مكلوم وابنة متعلقة بأبيها الغائب، هو باحث عن ابنة مفتقدة، وهى باحثة عن أبيها الغائب، دون قبول لأى بديل عنه.

سرقة مياه الحياة

يندفع "طارق" فى علاقته الأبوية الحنون مع "ملك"، فيعلمها لعبة البلياردو مقابل ألا تهرب من المدرسة بنزعتها المتمردة، ويسير الخطان فى تواز ٍدقيق: تتوطد علاقته بالطفلة المتمردة، ويكتشف فى نفس الوقت أنً الرجل الذى يعمل لديه، والمقدم على الزواج من أم الطفلة، يبيع مياه الفلسطينيين سرا، وعبر مواسير بأرضه، للمستوطنين الفلسطينيين، وقبيل مواجهته بفعلته يدبر له "عادل" موقفا يدفعه فيه للبحث عن الطفلة "ملك" بمزرعته، بدعوة اختفائها، فتنهال عليه ضربات البلطجية ، لكنه يصر على المواجهة، فيقتحم على "عادل" حفل عرسه بعقد قرانه على الأم، ويفشل الزيجة، ويفضح الرجل وسط جيرانه وأصدقائه، ويهرع فى مشهد رائع ليوقف تدفق مياه الفلسطينيين للمستوطنين الإسرائيليين ، وتندفع المياه بقوة نحو السماء لتغطى الأرض الفلسطينية الفرحة بالحياة ، والمحتضنة لعشق هذا المواطن البسيط لأسرته وبيارته ودفء الزوجة والابنة ، دون أن ينسى ، أو ينسى الفيلم الذى يعيدنا فى فلاش بك لمشهد قنص "طارق" للجنود الإسرائيليين على الحاجز المصطنع على الأرض الفلسطينية ، فالحياة مستمرة والكفاح من أجلها لن ينتهي . فيلم راقى الفكر ، رفيع المستوى ، متقن البناء ، يأخذك بحنو نحو الحياة الإنسانية التى يود الفلسطينى أن يعيشها ، ويقاوم كل من يخضبها بالدماء دون زعيق أو فضائيات كاذبة ، تميز فيه "خالد أبو النجا" فى دور "طارق خضر" بأسلوب أداء جسدى وصوتى استطاع به أن يجسد شخصية الفلسطينى المجبر على حمل السلاح ضد من ينتزع الحياة ودفء الأسرة منها ، وقدمت الممثلة وعازفة الجيتار والمطربة الجزائرية الأصل الفرنسية الإقامة بعد هيمنة الفكر السلفى على الجزائر فى السنوات العشر الأخيرة "سعاد ماسى" دور المرأة التى غاب عنها زوجها ، وتضطر تحت ضغط الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، وحاجتها لتعليم ابنها وابنتها المتمردة للزواج بمن لا تحب ، وكانت تعبيرات وجهها الحزين والمشبع بالأسى طريقها لتجسد هموم هذه المرأة حيرتها فى المجتمع ، وبين "أبو النجا" و"ماسلى" تبرع الطفلة "ملك أرميلة" فى تقديم شخصية الطفلة "ملك" التى تنازع الأولاد الذكور القيادة، وتسرق أشياء بسيطة مقابل الحصول على المال، وتتحدى الكل فى المخاطر، وترفض أن يحل أى رجل محل أبيها المنتظر، وتبقي هى محور الفيلم وعطره المميز .

جدل حول "دور الدراماتورج" فى آخر ندوات القومى للمسرح

عقدت لجنة الندوات بالمهرجان القومي للمسرح في دورته السادسة، حلقة نقاشية بعنوان الدراماتورج وآليات الإنتاج، شارك فيها المستشار سعد مسعود نائب رئيس مجلس الدولة، مهدي الحسيني، السيد محمد علي، وأدارها سيد إمام، بحضور عدد من المسرحيين منهم المخرج جلال الشرقاوي، الناقد محمد رفعت، الناقد سمير حنفي، الناقد صلاح الحلبي، الكاتبة رشا عبد المنعم. تناولت الحلقة المفهوم الأساسي المطروح للنقاش حول ما حققه الدراماتورج في المسرح الغربي من ثورة، تجلت منذ نشأته العملية علي يد ليسنج حتي آخر تطوراته الأمريكية، مما يثبت أنه ضرورة لاغني عنها للارتقاء بمستوي العروض المسرحية.

محمد رفعت يونس | مصر

حيث يوجد علي هيئة مجموعة عمل يترأسها الدراماتورج من بين أهم وظائفها مصاحبة مسيرة تطور العرض المسرحي منذ اختيار النص مروراً بتطور التدريبات حتي عملية التلقي وردود الفعل الإعلامية. ؟

وأضاف جلال الشرقاوي إلى الجلسة حيوية خاصة، إذ أنه يرفض مفهوم الدراماتورج تمامًا. حيث اعتبر دور الدراماتورج قفز علي دوري المؤلف و المخرج واجتزأ منهما. وقال المخرج د حسام عطا أن الدراماتورج لا يتعارض مع المؤلف والمخرج بل يعاونه كأحد أفراد طاقم العمل تحت قيادة المخرج. كناقد داخلي للعمل الفني يلعب دور المراقب المشارك الذي يري الصورة من الخارج بينما ينغمس المخرج و المؤلف في التفاصيل الإبداعية. كما أضاف الدكتور حسام عطا أنه قد آن الأوان للربط بين غياب العقل النقدي وغياب شفافية عملية الإنتاج حتي نستطيع أن ننشأ مؤسسات جديدة سواء رسمية أو مستقلة تصنع مناخًا حراً يؤمن بالعلم وبديمقراطية الثقافة، مما يؤدي إلى ارتباطنا بالمنتجات الفنية الحديثة في كل أنحاء العالم والتي تتأسس على مفهوم العمل الجماعي.

وعرض عدد من المسرحيين لتجاربهم إما في الإعداد المسرحي أو لعب دور الدراماتورج، حيث ظهر فيها التداخل في فهم المصطلح بين المسرحيين ومنهم الكاتب الكبير مهدي الحسيني و الكاتب السيد محمد علي . وانتقدت الكاتبة رشا عبد المنعم غياب الكُتّاب الشباب عن الندوة وعرضت لتجربتها مع عدد من

المخرجين وتساءلت عن إشكاليات العلاقة بينهما وتساءلت عن الحقوق الأدبية والمادية للدراماتورج وكذلك للممثلين في حالة ورش الارتجال و عرضت لتجربة تراها من أهم نماذج عمل الدراماتورج قدمها الناقد الراحل حازم شحاته أحد شهداء محرقة مسرح بني سويف في العمل مع المخرج ناصر عبد المنعم في عرضه " ناس النهر" وكانت تجمعهم يوميًا جلسة لفريق العمل والممثلين يتناقشوا ويعدلوا في العمل، رشا أكدت علي الحاجة إلي فهم مختلف لدور الدراماتورج والتعامل معه كمهمة منفصلة و ليس كمرحلة من مراحل تطور كاتب حتي يصبح مؤلفًا وقالت إن العلاقة بين النص والمخرج والدراماتورج علاقة ثلاثية يلعب فيها الدراماتورج دور الوسيط بين العمل الأدبي و المخرج أو العرض.

وفي مداخلته اقترح الناقد محمد رفعت أن الدراماتورج يجب أن يوجد داخل البيوت الفنية الرسمية لأنه يعبر عن عصر تعدد الحقيقة وعن عصر الديمقراطية حيث إن ثورة ٢٥ يناير تؤسس للعمل المشترك ، أما المخرج الفرد المستبد الذي يعمل بمفرده لم يعد له مكان الآن في الفنون الحديثة.

وأضاف إنه -بادئ ذي بدء- لابد من الإشارة إلى الفارق الجوهري والجلي بين المقصود بـ: الدراماتورجية Dramaturgy والمقصود بـ: الدراماتورج Dramaturg؛ إذ يشاع بأن الدراماتورجية هي مجال عمل الدراماتورج، أو أنها تعبر عن نشاطه فحسب، وهذا بلا شك مفهوم خاطئ لأنه يفترض أنه في حالة غياب الدراماتورج لا توجد دراماتورجية، إلا أن الصحيح أن "الدراماتورجية يمكن أن تنفصل عن الدراماتورج" بالرغم من ارتباط الكلمتين لفظياً. لذلك يمكن النظر إلى الدراماتورجية دون الإشارة مطلقاً إلى الدراماتورج. فبينما يتم تطبيق مصطلح الدراماتورجية -بأحد أوجهه على البناء العام للعمل المسرحي، نجد أن مصطلح الدراماتورج يشير إلى دور مهني محدد.

إننا نستخدم كلمة الدراماتورجية بشكل أساسي لنصف تكوين العمل، أي تركيبه. سواء كان هذا العمل مقروءا كمخطوطة المسرحية أو مرئي كالعرض المسرحي. فبينما تعبر الكلمة عن عملية التركيب ذاتها ، نجدها أيضاً تستخدم لتعبر عن مناقشة ذلك التركيب. وبكلمات أخرى، حينما نشترك في القيام بالدراماتورجية، هذا يعني قيامنا بفحص تكوين أو دراماتورجية العمل محل الإنتاج.

فبالفعل يستحيل خلو أية مسرحية بشكل تام من الدراماتورجية، لأن هذا يعني افتقارها لهيكلها البنائي. في حين نجد أن الدراماتورج المحترف هو المتخصص في فهم عملية الدراماتورجية – التي يمكن أن تكتمل دون وجوده – وهو القادر على جلب أدوات تأليفية وتحليلية تساند شتى جوانب عملية صناعة المسرح Theater making(١) إن دور الدرماتورج المهني له أعرافه وتاريخه وممارساته الراسخة.

إن كلمة دراماتورجية -يونانية الأصل- لم تحظ بأي مرادف عربي دقيق حتى الآن، وإن كان يكتب ما يشابه بناءها الصوتي بالحروف العربية داخل الكتابات العربية حولها. كلمة دراماتورجية بالإنجليزية Dramaturgy وبالألمانية - Dramatugie باعتبار "المصطلح" ذا أصل ألماني، أصلها اللغوي يعود إلى اللغة اليونانية Dramatourgia ونطقها أقرب إلى من يكتبونها بالعربية "درماتورجيا" استنادا إلى بنيتها الصوتية في اللغة اليونانية باعتبارها اللغة الأم لغالبية اللغات الأوروبية المُصدِّرة لهذا المصطلح. والكلمة "بأصلها اليوناني Dramatourgia تتكون من المقاطع الآتية: Dramatourgos + -ia-y بمعنى البناء الدرامي وفعل المسرحية".(٢) كما يفككها آخرون لأصولها الأولية: ergon بمعنى "عمل" + " Dramaدراما"، -فيصبح المعنى لغوياً هو عمل أو بناء الدراما.(٣)

ومن المحتمل أن الكلمة اليونانية كانت تعنى بناء النص والعرض معاً؛ أي أنها كانت تدمج بين المعاني الحديثة التي تفصل مهام الكاتب عن المخرج.

يفضي مصطلح "دراماتورجية" إذن الخاص بمسرحية ما أو عرض مسرحي- إلى أنه تركيب أو تأليف Composition هذه المسرحية أو ذلك العرض، أي يقصد بها بنية العمل أو نسيجه. (٤) فمصطلح الدراماتورجية يستخدم ليصف نشاط القيام بفعل الدراماتورجية؛ أي القيام ببناء (تركيب) عرض مسرحي. كذلك يتضمن فعل الدراماتورجية القيام بدراسة الاستراتيجيات التأليفية (البنائية) وتأثيرات العمل المسرحي على متلقيه. ويجمل جون لينارد وماري لوكهارست معاني المصطلح في ثلاثة أوجه رئيسة:

١-الكيان البنائي للدراما (المسرحية ما).

٢- مجموعة كتابات حول الدراما.

٣- نشاط الدراماتورج نفسه(٥) كأحد أوجه الدراماتورجية.

أما الدراماتورج؛ فهو دورمهني و له مجموعة وظائف موجودة سلفا قبل الإهتمام بتخصيصها في المصطلح - سواء كان يقوم بها المخرج أو غيره - وأخرى تم استحداثها. يتواجد الدراماتورج في المسارح الغربية في صيغتين: إما دراماتورج محترف حر يتم اختياره للعمل في عرض واحد Production Dramaturg و إما يوجد كأحد أفراد فريق الدراماتورج المعين

في المسرح كأحد عناصره الثابتة، ويرأس هذا الفريق دراماتورج رئيس Main Dramaturg يشارك في رسم السياسة العامة للفرقة.

لقد أصبح الدراماتورج أهم المشاركين التنظيريين للمخرج. والعمل بمهنة الدراماتورج في نظر بريخت يتضمن الإعداد المفاهيمي الكامل لإنتاج المسرحية؛ منذ البداية وحتى تخرج المسرحية إلى النور. وتبعًا لذلك فإن وظيفة الدراماتورج أن يوضح السمات السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية للمسرحية التي يتم العمل عليها.

إن النموذج المقترح لعمل الدراماتورج والمخرج جنبًا إلى جنب والذي طرحة بريشت، يعمل فيه الدراماتورج كباحث ومستشار في اختيار النصوص وناقد لبق للعملية المسرحية، وقد وجد ذلك صدى في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. ففي عام ١٩٧٠ اصطلحت وظيفة دراماتورج الإنتاج Production Dramaturg والذي يناط به القيام بدراماتورجية العرض Production Dramaturgy

وعبر أوروبا وأمريكا الشمالية وأستراليا وآسيا تبدو النزع لتوسيع إمكانات وممارسات الدراماتورجية؛ بحيث يعمل الدراماتورج بالمسرح وبقية أشكال الفنون مثل الرقص أو الفنون الحية. وللدراماتورج في العرض من المهام ما يختلف عن كل مهام من يعمل في العرض المسرحي الذى يقوم على النص الدرامي، فهو يساعد فى التعبير عن العمل وهيكلته حتى يصل ذلك العمل إلى الشكل الذى يتخذه بالتدريج، وذلك من خلال عملية البروفات. ومن ناحية أخرى يمتلك الدراماتورج الوعى والفهم الكبيرين بأنواع النصوص الراقصة والمسموعة والدائرة بالفضاء. ويرتبط الدراماتورج أيضا بوضع البرامج للأعمال الجديدة عبر الأشكال الفنية المختلفة وهنا يقترب هذا الدور من الدور الذى يلعبه خازن الأفكار أو المنتج المبدع بالمملكة المتحدة، بل وربما تذهب هذه الأفكار المتعلقة بالدور المتوسع في الدراماتورجية إلى ما هو أبعد من الفضاء التقليدي للأداء.

يظل لقب الدراماتورج يحمل في طياته القيام بالعديد من المهام. ويمكن إجمال مجموعة الوظائف والمهام(٦)(٧) التي باتت حديثا تندرج تحت مسمى الدراماتورج، وهى قديمة قدم المسرح نفسه، وكانت تتوزع بين مجموعة من الفنيين والمتخصصين، يحملون مسميات مختلفة مثل المدير الفني، أو المعد، أو المستشار الأدبي، أو جامع المادة العلمية، وقد يكون من بينهم المخرج أو المؤلف أو مصمم الديكور أو حتى أحد الممثلين:

١- انتقاء واقتراح النصوص الدرامية التي تلامس الواقع، وتحيل إلى إهتمامات آنية وقضايا ملحة، مما يضمن لها إمكانية النجاح، سواء كانت نصوصًا قديمة أو حديثة، محلية أو أجنبية، وكذلك إعادة اكتشاف النصوص المهجورة.

٢- تحديث النصوص الدرامية التي تنتمى إلى عصور تاريخية قديمة بما يقربها من الجمهور المعاصر، وذلك من حيث :

- اللغة كاستبدال كلمات معروفة بتلك التي باتت مهجورة والاستغناء عن الإحالات الثقافية المغرقة في المحلية، في حالة النصوص المنقولة من ثقافات أجنبية، أو التي تنتمى إلى عصور سابقة، كإحالة إلى أساطير أو آلهة مجهولة للجمهور المعاصر الذى يتوجه إليه العمل المسرحي.

- المدة الزمنية التي يستغرقها العرض، مما قد يستلزم بعض الاختصارات التي لا تخل بالنص، وعادة ما يتم الاختصار بالتعاون مع المخرج ، أو قد تفرض رؤية المخرج نفسها هذه الاختصارات.

- اقتراح أو تنفيذ ترجمة جديدة لنص قديم في لغة معاصرة تتسق مع اللغة الحية، وقد يقوم الدراماتورج في هذه الحالة بنوع من الإعداد ، الذى قد يمتد إلى إضافة أجزاء جديدة إلى النص القديم وحذف فقرات منه، وإعادة تنظيم النص وتقسيمه إلى جزئين بدلاً من خمسة فصول مثلا وإضافة مفردات تحيل إلى الزمن المعاصر.

٣- معاونة المخرج والعمل معه على بلورة رؤيته الإخراجية وذلك بطرح العديد من الأسئلة عليه فيما يختص بسبب اختياره للنص، وفهمه له، وما يود أن يقوله من خلاله، وأيضا اطلاعه على التفسيرات النقدية المختلفة للنص، والعروض السابقة له وأساليبها ورؤاها وكذلك إمداده بالمعلومات التاريخية عن ظروف كتابه النص، وعصر الكاتب، والزمن التاريخي الذى يصوره النص، والأبعاد السياسية والاجتماعية لكل من الزمنين: زمن كتابة النص والزمن الخيالي المطروح فيه، وطرح خيارات موسيقية وبصرية منوعة عند تنفيذ النص (فيما يتعلق بالملابس والديكور والمؤثرات الصوتية)، أي أن يكون أشبه بمكتبة كاملة يستعين بها المخرج وصانعوا العرض في الحصول على أية معلومات أو شروحات تختص بأي جوانب النص أو العرض.

٤- في حالة الأعمال التي تتخلق من خلال ورش إبداع جماعي، يقوم الدراماتورج بتوجيه وتنظيم الجهود البحثية للفريق، وتجميع نتائجها ومناقشتها مع الفريق وتدوين ارتجالاتها عليها وملاحظات المخرج واقتراحاته وتعديلاته، ثم يتفق مع المخرج في النهاية على الصيغة النهائية التي قد يتولى هو نفسه كتابتها أو يعهد بالمهمة إلى كاتب محترف مع إشرافه على عملية الكتابة. وفى بعض الحالات قد ينسب العمل الذى نتج عن الورشة إلى

الدراماتورج الذي يقوم بكتابة النص النهائي، وخاصة إذا توفرت له شروط الإبداع أو كان مؤلفًا مسرحيًا محترفًا بل وقد ينشر الدراماتورج هذا النص باسمه.

٥- اكتشاف نصوص جديدة والعمل مع المؤلفين على تطويرها بما يجعلها صالحة للتقديم على المسرح، خاصة في حالة الكُتّاب الجدد الذين قد تعوزهم الخبرة الكافية بفن الكتابة للمسرح، بل وقد يفضل بعض الكُتّاب المعروفين العمل مع دراماتورج من اختيارهم، وقد يحدث أن يتعاظم دور الدراماتورج أثناء عملية الكتابة بحيث تتحول مساهمته إلى مساهمة إبداعية في النص، وقد يحدث في مثل هذه الحالات أن يشعر الدراماتورج بالغبن لو تم تجاهل هذا الإسهام سواء في الدعاية أو توزيع الأجور.

٦- تحويل بعض الأعمال الأدبية –كالروايات –إلى مسرحيات.

٧- وقد يمتد عمل الدراماتورج أيضا إلى الدعاية، فيكلف بكتابة نبذة عن المسرحية في كتيب العرض، أو تنظيم ندوات للجمهور عنه، ويقوم هو نفسه بالإعداد لها وإدارتها وما إلى ذلك من أعمال الدعاية.

وخلاصة القول أن كلمة دراماتورج تشير إلى مجموعة من الأنشطة الهامة في العملية المسرحية، التي قد يقوم بها شخص واحد، أو أشخاص، وتتمركز حول تصور وتنفيذ نص ما في صورة عرض مسرحي، وذلك منذ مرحلة الإعداد الأولى وحتى ليلة الافتتاح.

الدراماتورجية والإعداد

يتضح من تجربة برشت أن الإعداد المسرحي Adaptation المعتمد على نص مسرحي آخر هو عماد الممارسة الدراماتوراجية عنده، وأن من كانوا يقومون بهذه العملية كان يطلق عليهم دراماتورجيين وليسوا معدين. كما أطلق نقاد عديدون على هذه العملية "إعداد" ولسيت دراماتورجية كما هو شائع في مصر. كما يعرف جون لينارد وماري لوكهارست الإعداد بأنه "تغيير ذو مغزى في نسخة نصية. فالروايات قد تعد إلى مسرحيات للمسرح أو مسرحيات تليفزيونية، إلا أن النصوص المسرحية قد تعد Adapte لتناسب التجوال، أو فراغ مسرحي مغاير أو لأي سبب آخر"،(٨) ونلاحظ هنا استخدامهما لكلمة "تعد Adapte" في حديثها عن عملية تجهيز النص المسرحي من أصل مسرحي. وهي كلمة مشتقة عربياً من كلمة إعداد بمعنى Adaptation المصطلح المسرحي المستخدم والمشتق منه الكلمة المستخدمة في التعريف " Adapte". وبهذا لا يقتصر الإعداد –وفقاً لما تقدم– على التحويل من نوع إلى نوع آخر، وإنما يتسع ليشمل تجهيز وإعداد نص مسرحي من أصل مسرحي أيضاً، أي يشمل العملية التي يقصيها البعض عن مصطلح الإعداد ليطلقون عليها فحسب الدراماتورجية، ويقصون عن الدراماتورجية عملية الإعداد من نوع إلى نوع أدبي من مشتقات كلمة الإعداد.

ومن الواضح أن العمليتين (ما يطلق عليها إعداد وما يطلق عليها دراماتورجية) هما تشكيل لبنية دراماتورجية. إلا أن الدرماتورجية تشير إلى مفاهيم أوسع من مجرد إشارتها إلي إعداد النص، كما اتضح من تعريفاتها ومفاهيمها السائدة. كذلك لا تشير كلمة دراماتورج تماماً إلى عملية الإعداد أو تجهيز النص، وإنما هي مسمى مهني لفرد يقوم بأدوار عديدة. لذلك يرى الباحث أن كلمة "إعداد" هي الأنسب في الكتابة على بانفلات العرض لتشير إلى مرور نص العرض بعمليات بنائية جديدة، سواء كان النص الأصلي نص مسرحي أو غير ذلك. مع العلم أن من يقوم بها هو دراماتورج، ولكن كتابة كلمة دراماتورج على البانفلات لا تحدد ما هو الدور الذي قام به الدراماتورج بالضبط. فيمكن لدراماتورج في عرض أن يقوم بأدوار متعددة دون المساس بالنص. ولذلك يكون من الأفضل –تحريا للدقة– أن يكتب إعداد على البانفلات بدلا من دراماتورج إذا كان عمل الدراماتورج لا يتجاوز العمل على النص إلى أدوار أخرى، وذلك بصرف النظر عن النص المصدري(نصا مسرحيا كان أم نوع آخر).

الهوامش

1- Scott Irelan & Ann Fletcher & Julie F. Dubiner, The Process Of Dramaturgy, P.94.

2- Meriam Webester's Unbridged Electronic Dictionary, Dramaturgy.

3- John Lennard& Mary Luckhurst, The Drama Handbook, p. 186.

4- Cathy Turner & Synne K. Behrndt, Op. cit., P. 3.

5- John Lennard& Mary Luckhurst, Op. cit., p. 186.

6- Bert Cardullo,What Is Dramaturgy, pp.33:52

٧- هاد صليحة –الدراماتورج-جريدة مسرحنا –عدد ٨٨ –٢٠٠٩.

8- John Lennard& Mary Luckhurst, Op. cit., pp. 317-18.

مهرجانات عربية - العراق نموذجًا

المهرجان الدولي لمسرح الشارع -دربندخان

عندما يعود المسرح إلى شارعه، يعود الشارع إليه، وهو أمر بديهي، فالعلاقة بينهما تبادلية وتفاعلية، فقد تفجر حضور المسرح عبر التاريخ في الشارع، حتى اغتالته المعابد زمنا، على أرض الفراعين وفي أوربا العصور المظلمة والعالم العربي لقرون طويلة، وما أن عاد للشارع بفرقه الجوالة وعروضه الصاخبة في عصور النهضة الحقيقية، مستخدما فنون الرقص والغناء وألعاب الأكروبات وسلاطة لسان المهرجين الساخرين من أوضاع مجتمعاتهم، حتى عادت السلطات لحبسه داخل دور العرض المغلقة، وقلمت الأجهزة الرقابية أظافره، ووجهت النخب الثقافية تياراته الثورية نحو صفوة متعالية على جماهيرها، فصار تجريديا وتجريبيا وملغزا، فهجر صالاته حتى جمهوره المنتخب هذا.

حسن عطية | مصر

بعد أن عجزت فضاءاته عن تقديم ما يمتع وجدان مجتمعها ويمس قلبه ويثرى معرفته بالعالم.

ومع هذه العودة من المسرح للشارع، يعود الشارع إليه بهمومه وقضاياه وبساطة لغته، عبر ممثليه ونشطائه وحكاياته اليومية المسرحة، التي قد لا تعيش غير يومها، لكنها تلامس العصب العاري، ملبية احتياجا من الشارع لتحويل مناقشات المقهى والبيت والنادي وبرامج التوك شو إلى حوارات عامة في صورة فنية فى الشارع، وصادمة فى ذات الوقت أفق توقعاته لتحريضه على الحركة لتغيير نهايات الحكايات المقدمة لأفعال فعلية على أرض الواقع، دون أن تنسى، أو يجب ألا تنسى، أن المسرح قد تطور عبر تاريخه الطويل، وصار فنا له معاييره وقواعده، فلم يعد مجرد فرجة على تشخيص متقن وهازل، بل أضحى فنا يجمع في عروضه فنونا سابقة عليه وأخرى لاحقة له، وأمسى بناء جماليا يعرف قيمة الحدث والتطور والشخصية والخاتمة المنطقية الحاسمة، مما يجعل لمسرح الشارع حضورا موازيا لمسارح دور العرض، وليس بديلا عنها، ينتزع منها سخونة المواجهة، ويترك لها عميق التحليل والتفسير. من هنا كان لابد وأن يعود مسرح الشارع في مصر قبل ثورته الأخيرة، وأن يشاركها في شتاء الغضب العربي فعل زلزلة النظام وإسقاطه، محققا قبلها حضورا ملموسا، وساعيا بعدها للاستمرار بهدف الكشف عن الأخطاء التي قد

تودى بها وتحرفها عن مسارها المنشود . ومن هنا أيضا جاءت مشاركة فرقة مصرية صغيرة ، من بسطاء مدينة السويس ، بالدورة الثالثة للمهرجان الدولي لمسرح الشارع ببلدة (دربندخان) التابعة كمركز قضاء لمحافظة (السليمانية) بإقليم كردستان العراق ، والقريبة من الحدود الإيرانية ، والذى يشرف عليه السيد "عباس عبد الرزاق" مدير دائرة الثقافة والفنون في السليمانية ، والسيد "حسن محمد صالح" مدير الثقافة بدربندخان ، والسيد "سردار تقى محمد" قائمقام قضاء دربندخان ، والمنعقدة دورته في أبريل عام ٢٠١٢ ، بمشاركة ل ١٨ فرقة مسرحية ، ثلاثة من ألمانيا وإيران وبولندا ، وكانت هناك فرقة تركية أعجزتها ظروفها الخاصة عن المشاركة ، و ١٥ فرقة عراقية قادمة أغلبها من شماله ، ولذلك يتحدث معظمها باللغة الكردية ، والتي هي لغة المهرجان والإقليم كله ، وذلك احتفاء بحضور المسرح في حديقة البلدة وشوارعها المحيطة بها ، وفى التعبير بوجهات نظر متعددة لواقع الحياة في كل مجتمع قادمة منه هذه العروض .

رجل الآلات

شاركت كلا من فرقتي (ميتانويا للمايم) البولندية و (ميتروكوليس) الألمانية برصيدهما في فنى المايم والدمى ، فقدمت الأولى عرضا إيمائيا بعنوان (وجوه الحب) ، واستخدمت الثانية دميتين ضخمتين متحركتين بالعصي في حفل افتتاح المهرجان صباحا ، فمنحته مذاقا خاصا ، برقص الدمى الألمانية على أنغام الأغاني الكردية ، ثم شاركت بعرضها (رجل الآلات) ، والمعتمد على قدرة الممثل البشرى على محاكاة الآلة في حركتها ، وعلى التعامل مع البالونات المنفوخة بصورة مضحكة ، مع فصول مما هو معروف من رصيد مسرح المايم وبخاصة في تعامل الممثل مع حوائط غير مرئية وأدوات غائبة يكشف عن مهاراته كممثل محترف .

وشارك الفريق المصري ، القادم من مدينة السويس ، والمكون من صاحب الفرقة وصائغ عروضها "محمد الجنايني" وزميليه "محمد شومان" وإسلام حسين" ، بتقديم عرض بعنوان (ملامحنا) تأليف "أحمد أبو سمرة" ، ترتدى فيه الشخصيات بصورة ثابتة زيا واحدا ومشتركا يحمل ألوان العلم المصري ، وأن بدأت العرض بالممثل "شومان" ينقر على الدف بالجلباب البلدي ، والممثل "إسلام" في زي المهرج جاذب الأطفال بحركاته البهلوانية ، وكذلك ظهور لزى نسائي استخدمه الممثل "الجنايني" فى تشخيصه لدور الفتاة الغائبة لظروفها الخاصة عن العرض بالمهرجان ، حتى لا يحمل العرض وجهة نظر ذكورية فقط ، فللفتاة المصرية مشاركتها الفاعلة فى شتاء الغضب العربي عامة ، وفى ثورة ٢٥ يناير المصرية خاصة ، وعمل العرض المتحرك داخل دائرة صنعها ممثليه لتحكم فضاءهم المسرحي على تقديم رؤية الفريق الشاب الذى شارك في ثورة ٢٥ يناير وما تلاها من أحداث ، معتمدا على إعادة الوقائع التي حدثت ملونة برؤيته ، ومستخدما الأغاني الشعبية الخاصة بمدن قناة السوس ، والتي تصاحبها آلة الدف الجاذبة للجمهور والمؤثرة في وجدانه ، ليعيد زلزلة الأرض ، وينهى عمله بصرخة ألم لما وصلت إليه ثورة شبابية شعبية ، لم يقف طموحها عند حد إسقاط النظام فقط ، بل العمل على تغييره لما هو أفضل ، وميزة هذا العرض وفريقه أنهما لا يتفلسفان ، بل يعبران ببساطة عن هموم المواطن البسيط مثلهما ، ويقدمان أحلام الشرائح الدنيا التي دعمت فعل الثورة ، ولم تجن غير الحصرم واغتيال الحلم .

تنازع القوميات والثقافات

يضم إقليم كردستان العراقي ذو الحكم الذاتي ، ثلاثة محافظات تسكنها أغلبية كردية ، هي (أربيل) أكبر المدن وعاصمة الإقليم الاقتصادية ، و(السليمانية) عاصمته الثقافية، و(دهوق) المشهورة بموقعها السياحي ، ويتم التنازع على محافظة (كركوك) النفطية والتي تضم عربا وأكرادا وتوركمان ، ومن هذه الأخيرة جاء عرض (الخاسرون) ، فكرة وإعداد وإخراج "كوسرت عبد الرحمن" ، ومن إنتاج مديرية ثقافة كركوك ، وهو يدور حول رجل يصل لمكان بالشارع ، جارا حقيبة ، يتركها منشغلا بالحديث بالتليفون حتى يختفى عن الأنظار ، فتصير الحقيبة مثيرة لكل المارين بالشارع ، ويبدأ التساؤل عما تحتويه بداخلها ، ويبدأ أحد الممثلين بسؤال الجمهور عما بداخلها ، ويوزع أوراقا لكتابة ما يخمنون وجوده بها ، وحين تتعدد الآراء ، تفتح الحقيبة لنجد بداخلها أوراقا تسجل حوادث حدثت بالمدينة في يومين محددين ، كانفجار عبوات ناسفة ، والعثور على أسلحة مجهولة المصدر ، واغتيالات هنا وهناك ، ويصبح الشارع وسكانه من الخاسرين في هذه العمليات الإرهابية التي تحركها أيده غاشمة .

ومن مدينة كفرى بمحافظة كركوك أيضًا جاء العرض الأكثر جدلا ، والمعنون ب (البيت الساخن) ، وتتحدث

شخصياته الرئيسة الثلاث باللغات العربية والكردية والتركمانية ، لتمثل كل شخصية وجهة نظر الشريحة العرقية واللغوية العائشة داخل المحافظة ، بينما يتحدث الراوي وسارد الأحداث والمعلق عليها اللغة الكردية ، وينطلق الحدث الدرامي من محاولة رسم أحد الشباب لخريطة العراق وبداخلها إقليم كردستان المستقل ، وبداخله المحافظات الثلاث المعترف بها ، وحينما يبدأ في كتابة أسم كركوك يضطرب الجو ، وتظهر شخصيات القوميات المتنازعة على المحافظة ، والتي تقدم كل واحد منها وجهة نظرها في كون المحافظة عربية أو كردية أو تركمانية ، وتاريخ المكان وثقافته ولغته ، حتى تنفجر فجأة عبوة ناسفة بيد الإرهاب المتحركة في كل مكان بالعراق ، ويموت الثلاثة ، ويربط الشاب الراصد للصراع أيديهم معا ، بينما يدخل الخريطة طفل يكمل كتابة اسم المحافظة باللون الأحمر ، لون الدم ، ويقوم الطفل بتوزيع أعلام كردستان على الحاضرين ، ويحركهم ليحيطوا الموتى بالأعلام مؤكدين على كردية المحافظة ، وأن أخطأ الطفل فوضع الجمهور بأعلامه الكردية على حدود العراق كلها !!.

ومن داخل الإقليم أيضا يشارك فريق (حلبجة) بعرض (الموت الآخر) ، ويستثمر فيه واقعة اعتداء نظام صدام الديكتاتورى السابق على مدينة حلبجة بالأسلحة الكيماوية ، والتي صارت لبشاعتها كمذبحة إنسانية وقومية ذكرى متجددة بعقل المجتمع الكردي ، وأثرا ماثلا على الأرض بمتحف يضم مقابر ورفات وصور الميادين في الهولوكست الكردى ، كما ظلت قضية أساسية تعبر عنها الأفلام القليلة والعروض المسرحية التي لا تغيب المأساة أبدا عن فضاءاتها ، حتى تحول نظام الطاغية صدام وجيشه المنفذ لأوامره متماهيا في صورة العربي المنتهك لحرمة الوطن الكردي ، والمغتال لناسه ، والمدمر لهويته .

وقد قدم العرض مشهدا صريحا لاغتصاب عربي لفتاة كردية ، مبتدعي من الذاكرة لتثبيته على أرض الواقع ، كما أدخل لساحة العرض أربعة نعوش ، تحمل ثلاثة منها أجزاء متناثرة من الجسد الكردي ، ويخرج من الرابع رجل شيعي ، ليؤكد على أنه عانى أيضا من هذا العربي المسلم السنى ، الذى فرق على أرض الوطن بين العربي السنى والعربي الشيعي والكردي ، رغم إيمان الثلاثة بالإسلام ، لكنها الحقيقة الماثلة منذ سنوات على أرض العراق ، والتي تبرز برأسها اليوم في أكثر من بلد عربي ، وتبدو مصر مرشحة لها .

قدمت فرقة مدينة (رانية) بالسليمانية عرضا خفيفا بعنوان (أيها الإمبراطور الخامس) ، تمحور حول هروب شخص من مستشفى للأمراض العقلية فيما يبدو ، ويأتي لدائرة العرض صاعدا إلى أعلى سلم ، ميتقرا بأعلاه دون قدرة المطاردين له على الوصول إليه ، ومن اجل إنزاله يطالبونه بما يريد أن يحققوه له ، فيطلب منصبا عاليا ، يتدرج رفضه من الدنى حتى منصب الإمبراطور فيقبله مهللا ، ويهبط ليعودون به لمقر هروبه ،

حوار الناس

أما فرقة كربلاء المسرحية ، وهى الفرقة العراقية الوحيدة القادمة من جنوب البلاد ، والوحيدة لذلك المتحدث عرضها باللغة العربية ، إلى جانب مصر طبعا ، ودون غض النظر عن تحدث شخصية واحدة في عرض كفرى بالعربية ، فقد قدمت بعرضها المتميز (همس الرصيف) مشكلة النظام الاقتصادي والاجتماعي في العراق ، وفى كل الوطن العربي ، حيث تدفع المدارس والجامعات سنويا بملايين العاطلين إلى الشارع ، ليجلسوا على الرصيف ، الذى لم يعد دوره تأمين السائرين عليه جيئة وذهابا ، بل صار موطنا لهؤلاء العاطلين الذين يحلمون بالعمل والزواج والاستقرار ، ويصرخون في الواقع وداخل ساحة العرض المسرحي طالبين حقهم في الحياة الكريمة .

يشكل الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع ، ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، وأحيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض، إلى حالة المشاركة فيه، وأن مازال حلم تدخل الجمهور في العرض إلى درجة تغيير مساره ونهايته أمرا بعيد المنال، لطبيعة الجمهور العربي وإدراكه لحقه في تغيير مسرحه وواقعه بالحوار البناء، ولطبيعة صناع العرض الذين مازالوا يعتقدون أنهم سلطة فوق سلطة الشارع ، يحرضونه دون أن يرضخوا لآرائه ، وهى جزء من أزمة الفنان العربي المثقف مع مجتمعه.

وقد حرص العرض المصري على التشابك مع جمهوره ، رغم غيبة التواصل اللغوي ، فغالبية الحضور ، خاصة الأجيال الجديدة ، لا يتحدثون غير الكردية ، التي صارت لغة التعليم

والدراسة والحياة في كردستان ، ولذا كان الفريق المصري يختار من هم فوق الأربعين للحوار معهم ، لمعرفتهم باللغة العربية ، ودار الحوار دائما حول المفاهيم التي يطرحها العرض المصري ، مثل الحرية والكرامة والثورية · بينما خاطب عرض كركوك جمهوره الشاب باللغة الكردية ، في استفتاء معروفه نتيجته حول كردية كركوك أم عروبتها أو تركمانيتها ، على حين لم يستطع ممثل الثقافتين الأخريين أن يستقطب هذا الجمهور الشاب ، لعدم معرفته باللغتين المتحدثين بها · ونجحت عروض أخرى في استخدام الأغاني والأناشيد الكردية لدفع المشاهد التي يعرفها لمشاركتهم الغناء ، وجذبت عروض الدمى أطفال المدارس المحيطين بالعروض ، ونجح المهرجان في إحداث حالة من الحراك وسط المدينة ، وأن يثير وعى المواطن العادي حول المسرح وأهميته في مجتمعه ، وهو أمر شديد الأهمية اليوم ، فالمسرح هو نتاج المجتمعات الديمقراطية ، وهو معلم مجتمعه قيمة الحوار ، واحترام الرأي الآخر ·

مهرجانات عربية - العراق نموذجًا

مهرجان المسرح الجامعي العربي- البصرة

احتضنت مدينة البصرة في الأول من نوفمبر ٢٠١٢ فاعليات الدورة الثانية لمهرجان المسرح الجامعي العربي، والتي كان مقر إقامتها با لجزائر، ولأسباب خاصة رحلت الدورة بعروضها من أقصى غرب الوطن العربي لأقصى شرقه ، فتألقت المدينة العائمة على بحيرة بترولية ضخمة بعروض شابة ، في الفترة من الرابع إلى السابع من أكتوبر الماضي ، وفتحت فضاءاتها التقليدية وغير التقليدية وقاعات كلية الفنون الجميلة بها لمسرح يعبر عن شريحة شبابية محددة العمر والتعليم، وموجهة في الأساس لذات الشريحة المتراوح عمرها بين السابعة عشر والثالثة والعشرين، وتتلقى تعليما جامعيا يؤهلها لفهم العالم على أساس علمي، والاستعداد لخوض الحياة بما تعلمته من أحدث النظريات .

حسن عطية | مصر

ولذا فهي شريحة تجمع بين العلم المتجدد والمرحلة العمرية المتميزة بالتمرد، والمنتقلة من مرحلة المراهقة الوجدانية لمرحلة الشباب المتعقل، والتي تشعر أنها ممن شارك بالفعل أو بالمساندة الفكرية والعاطفية في هبات الشباب العربي الثورية، التي غيرت من مسار الحاضر، ودفعت لأرض الواقع بمتغيرات جديدة ستؤثر حتما على مستقبل المجتمع العربي بأكمله .

حرص المهرجان المتميز على عدم الاكتفاء بتقديم عروض شبابية جامعية فقط، بل وأن تكون هذه العروض من أقسام بكليات ومعاهد متخصصة في تعليم الفنون المسرحية بصورة أساسية، حتى يجمع بين مرحلة الشباب ورؤاه المتمردة ومرحلة تعليم فن المسرح كأرقى أشكال التعبير الحوارى الجمعي عن هموم المجتمع ، وإتاحة الفرصة أمام جيل يؤهل حاليا لقيادة حركة الإبداع المسرحي في الوطن العربي، لكى يعبر عن ذاته وعن رؤاه لمجتمعه بحرية كاملة، كما حرص المهرجان على خلق حوار بين إبداع شباب مازال في مراحل التعليم الأساسية والعليا وشباب المعلمين والأساتذة الذين يقومون بتدريس فنون المسرح المختلفة لهم، مما فتح نوافذ لتلاقى الخبرات بالفورات الشبابية، وأنتج حراكا فاعلا خلال أيام المهرجان القصيرة، والتي شاركت فيها أربعة عروض من لبنان وليبيا ومصر والسودان، وتعذر وصول العرض السوري في اللحظات الأخيرة بسبب ظروف سورية الأمنية ، إلى جانب ثمانية عروض من

جنوب ووسط وشمال العراق ، شكلت حوارا داخليا بين العروض العراقية متفاوتة القيمة الفكرية والتعبيرية ، وحوارا خارجيا بين العروض العربية العراقية والعروض العربية الأخرى ، والتي عكست بدورها تباينا بين مستوياتها الفكرية والجمالية .

وبغض النظر عن قرار لجنة تحكيم المهرجان، التي شرفت برئاستها ، وضمت كلا من الفنانة والكاتبة العراقية د."عواطف عبد الكريم"، المخرج السوداني د٠"أنور محمد عثمان"، المخرجة الأمريكية "جيسيكا لوتوك"، الممثل البولندي "بن جوزيف" والمخرج العراقي والأكاديمي د."طارق العذاري"، وغاب عن المشاركة في اللجنة الكاتب السوري "فرحان بلبل"، لتعذر حضوره هو أيضا بسبب الظروف السورية، ورأت اللجنة قصر منح جوائزها لمن هم مازالوا بمرحلة الدراسة العالية والعليا من الطلاب، واستبعاد السادة الأساتذة منها،وهو ما أثار الأصدقاء المعلمون لعدم إبلاغهم مسبقا بذلك، رغم أن القرار كان قرار لجنة التحكيم وحدها حرصا منها على تشجيع هذا الجيل الصاعد، وتقريب مساحات المعرفة والخبرة ومعايير التقييم فيما بينها . بغض النظر عن ذلك ، فالعروض جميعها تتشارك في تقديم صورة تقريبية لما يمور به وجدان المجتمع العربي، في العراق وخارجه، من انكسارات وآمال تنازع عقله وتؤثر على رؤيته للعالم .

حاويات بلا وطن

قدم قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة التي يديرها عميد الكلية ورئيس المهرجان النشط د٠" كريم عبود" بجامعة البصرة عرضين مثيرين للجدل، يرتكز أولهما على نص للكاتب الراحل "قاسم مطرود"، من إخراج د. "على الحمداني"، وكان الراحل قد كتبه لأول مرة عام ١٩٩٨ في صيغة المونودراما باسم (الحاوية) والعراق تحت حكم الطاغية "صدام حسين"، والحاوية هي هذا العربة الذى تجمع فيه النفايات (القمامة)، وكان البشر قد أجبروا على العيش فيها وغيرها، بعد أن هُجروا من بيوتهم تحت قسوة الحصار الاقتصادي الدولي وعنف العدوان الأمريكي الإنجليزي في تسعينيات القرن الماضي، فصاروا يعيشون تحت خط الفقر في العشوائيات، ويقيمون في الحاويات، التي أعاد "قاسم مطرود" النظر في حالهم، بعد سنوات عشر من نصه الأول، وسقوط صدام واحتلال أمريكا للعراق، فلم يجد جديدا قد جد، فمازال الفقراء يعيشون في العشوائيات، ومازالت الحاويات تحتضنهم، والتي صارت عنده وبعنوان صياغته الجديدة (حاويات بلا وطن)، تقدم رجلا يعيش وحيدا وسط الخرائب والخيام البالية، بعد أن ماتت زوجته، التي عاشت سنواتها الأخيرة معه في هذه الخيام، التي منحتها لهم المنظمات (الإنسانية)، بعد فقدهم لبيتهم الآمن، وها هو يخرج من خرائبه ليحفر حفرة لجسد زوجته الراحلة، يحاور روحها حواره الأخير مع البشر ومع ذاته، ليكتشف أنه المخطئ حينما ترك بيته مقابل الحفاظ على رأسه، وأنه استسلم لخرافة وجود المخلص (الناصر) له ، بعد أن غاب هو الآخر بقبر ملاصق له ، ولم يبق منه غير رمح معوج وسيف مكسور وسكين صدئة، فيقرر العودة لبيته، ودفن جثة زوجته بحديقته، غير أن الطرق القاسية لا ترحمه، فتغتاله فور خروجه من الخرائب التي آل إليها مصيره.

يقدم المخرج د٠ "على الحمداني" النص الذى حصل على جائزة (أفضل نص مؤلف) في المهرجان بإخلاص شديد لرؤيته القاسية ، وتشاؤمه من إمكانية الفرار من واقع مجتمعي، يبدو في العرض وكأنه قدر لا فكاك منه ، وأن نجح في تفكيك بنيته المونودرامية بحوار مع الزوجة التي أستحضر روحها ، عبر الممثلة "حصة زيد" التي حصلت على جائزة أفضل ممثلة أولى مناصفة مع المصرية "منة بدر تيسير" عن دورها في عرض (اللوحة) المصري ، فضلا عن إضافة شخصية تمثل سلطة القهر ، جسدها "ليث سوادي" ، بينما حمل "أنور الحمداني" عبء تقديم شخصية العجوز الباحث عن وطنه وسطه الخرائب .

بالتوازي مع الخرائب التي يعيشها مواطن عراقي في أزمنة متعددة ، صارت معه كالقدر الغاشم والقاتل لأية حركة تمرد منه عليه ، تقدم نفس الكلية عرضها الثاني بعنوان (حداد الليالي الثلاث) للمخرج د. "حازم عبد المجيد" والمعد عن مسرحية (بيت برناردا ألبا) للإسباني "فيدريكو جارثيا لوركا"، بعد أن تم استبدال وفاة الأم بوفاة الأب في النص الأصلي، وإحلال سطوة الأخت الكبرى محل سطوة الأم العجوز، والتي مارست عنفا ضد أخواتها، وقهرا بحبسهم داخل البيت حدادا على وفاة أمهم، حتى ضجرت الفتيات بها وقتلنها، لتحل الأخت التالية في ترتيب العمر محلها، وتمارس عليهن نفس القهر، وكأن قدرا قاسيا أيضا يطاردهن، وليست مجموعة من التقاليد الذكورية التي تغتال براءة الفتيات، ودون مبررات درامية ونفسية تجعل أي أخت كبرى ، تتولى قيادة أخواتها، تفعل نفس الشيء الذى ثارت من أجله، فتفقد الثورة مبررات قيامها ، ويصبح القائد طاغية بمجرد جلوسه على مقعد

القيادة. فضلا عن ظهور الرجال في العرض البصرى، مما قلل من قوة الرجل التي يمثلها في النص الأصلي غياب الأب العجوز موتا، وتحميله الأم مهمة تنفيذ قوانين الذكورة، وفى غياب الشاب "ليوناردو" عن فضاء المسرح الظاهر، رغم حضوره الطاغي على الفتيات بدقاته على نوافذهن، وهو الخاطب للأخت الكبرى لمالها رغم دمامتها، والعاشق للأخت الصغرى لجمالها، والمؤدى لانتحارها في نهاية نص "لوركا" لتدنيسه لجسدها، وتصورها أن أمها قد قتلته بإطلاق رصاص بندقية زوجها عليه، وأن تميز العرض بجودة أداء ممثليه، حصلت "ضحى ناجى" على جائزة أفضل ممثلة ثانوية، عد أداء دور الشقيقة المعوقة بجدارة ، كما حصل زميلها "غيث عبد الكاظم" على جائزة أفضل ممثل ثانوي مناصفة عن تجسيده لدور الشاب المغوي للفتيات في المسرحية.

مونودراما أخرى يحملها على أكتافه الممثل المتميز د."سامي الحصناوى" ، والذى أخرج نص (أما .. أو) للكاتب د."عبد الكريم السوداني"، وحصل به على جائزة المدينة التي خصصتها كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة اعترافاً وتقديراً لجهوده ومثابرته في العمل المسرحي، وقدم عرضه في فضاء خرب هو الآخر ، منطلقا من لحظة إقدامه على الانتحار، ثم توقفه ليحكى لجمهوره أسباب انتحاره، داخل واقع شديد القسوة ، ومجتمع عانت فيه أبنته الشابة من الاغتصاب ، فلم يجد أمه سوى أن يقتلها دفاعا عن الشرف، وأن ينتحر هو يأسا من التغيير، بعد أن تأرجح بين (أما) أن يثور (أو) يقبل الموت، فأختار أن يخنق نفسه بنفسه .

سفر طاس

يقدم قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة بجامعة الموصل مسرحية (أمادو) للكاتب "ناهض الرمضاني"، وإخراج د."محمد إسماعيل"، وتدور وقائعها حول جندي ياباني يدعى "أمادو" فقد في الحرب العالمية الثانية، وعثر عليه وحيدا بإحدى الجزر اليابانية بعد نحو ثلاثين عاما، ويقدم العرض ثلاثة رؤي لموقف هذا الجندي من الحرب واللحظة الزمنية التي عثر عليه فيها ، يعجز في الأولى عن مغادرة جزيرته لعدم قدرة عقله على تصور ما حدث، ويرفض في الثانية أن يترك جزيرته لأنه قاتل ولابد من تنفيذ حكم الإعدام عليه، ويفضل في الثالثة البقاء بالجزيرة محتجا على الحروب المدمرة لروح البشر، بل ويفضل الموت انتحارا على مواجهة الواقع المرير. وفى الرؤى الثلاث هو عاجز عن تجاوز زمنه وواقعه، ويعيش أسير الماضي، سواء بتدثره برداء جندي ياباني، أو بكشفه عن الجندي العراقي القابع داخله.

من تأليف وإخراج د. "حسين على هارف" ، يقدم قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد عرضا راقيا بعنوان (مولد فكرة) يمزج فيه بين الوسائط المرئية المختلفة بحرفية واضحة ، بينما يقدم قسم الفنون الجميلة بذات الكلية والجامعة العرض الأكثر إثارة في المهرجان ، بعنوان (نشاز) للمخرج الطالب "تحرير الأسدي" ، وحصل بها على عدة جوائز منها أفضل سينوغرافيا ل "على السوداني" مناصفة مع "محمد فتحي" عن عرض اللوحة المصري ، وهى تجربة أكاديمية متميزة، تختار بعناية مجموعة من المشاهد الدرامية من نصوص مسرحية عالمية ، وتنسجها بتوليف محكم ، لتقدم بها رؤيتها لحاجة الإنسان البسيط للأمان في وطنه ، بعيدا عن التعصب ، وفرارا من كل سلطة تشل إراداتها وحريتها في القول والفعل ، وهى في النهاية ضد العنف الموجه للإنسان عامة ، والإنسان العراقي خاصة .

عن نص (حمام بغدادي) للعراقي "جواد الأسدي" قدمت كلية الفنون الجميلة بجامعة القادسية ، بالتعاون مع نقابة الفنانين بالقادسية ، عرض (سفر طاس) بإخراج نقيب الفنانين بمدينة الديوانية "حليم هاتف" ، والتي حصل بطلها "أنس راهي" على جائزة أفضل دور رجالى رئيسي مناصفة مع المصري "كمال عطية" عن دوره في عرض (اللوحة) المصري ، تدور وقائع المسرحية داخل حمام بغدادي ، يحمل إليه الرجال طعامهم في أوان نحاسية تتداخل فيما بينها تسمى بالتركية (سفر طاس) أي طاسات أو أواني السفرة ، وسوف تستخدمها شخصيات العرض التي تمثل شريحة من المهمشين في المجتمع في التعبير عن غضبهم بدق بعضها ببعض ، فيمتلئ المكان بالضجيج والحوار الصارخ والمتقاطع بين الآراء المختلفة ، وتتناثر المياه داخل العرض واصلة للجمهور المشاهد داخل قاعة منتدى المسرح الصغيرة ، والذى يشاهد عملية الغسل وتنظيف الأجساد ، كمعادل مرئي لغسل الأرواح ، ومعها محاولات أخ أصغر يدعى "حميد" غسل جسد أخيه الأكبر الانتهازي "مجيد"، فلا يجدى معه أي غسل ، فهما معا يعملان سائقين ينقلان المسافرين فيما بين بغداد والعاصمة الأردنية عمان ، والأخ الأكبر نهاز للفرص ، ومتعاون حتى مع كل الأنظمة التي تحكم بلاده ، من صدام إلى الأمريكان ، معلنا أنه يتعامل "مع

الشيطان من اجل تأمين رزقي" ، يجر خلفه دوما شقيقه الأصغر المنسحق بسبب وقوعه تحت نير نفس الأنظمة التي يتعاون معها شقيقه الأكبر ، وفى الحمام يتناقشان حول الحرية والشرف والفضيلة ، ويستعيدان رحلتهما الخيرة التي حملا فيها رجلا ثريا مات على الحدود أثناء الحرب على العراق ، ومع إصرار الأخ الأكبر على رأيه يضطر الأصغر في النهاية إلى مطاردته برشاش ماء ، كمعادل آخر لبندقيته التي حارب بها كل حروب العراق المتعددة ، مدينا الحرب والانتهازية التي تخلقها معها .

ذبح الحلاج

بحرفية واضحة ، وإيقاع منضبط قدم طلاب معهد الفنون الجميلة اللبناني عرضا من عروض التخرج بالمعهد بعنوان (الحركة بركة) ، تأليف وإخراج جماعيين ، وأن بدا أن ثمة يد محترفة صاغت الحركات ومدلولاتها في بنية مسرحية تعبيرية ، وقدم طلاب جامعة بنغازي الليبية عرضا تجريديا بعنوان الحائط ، يصطدم فيه الإنسان بحوائط متعددة ، يتحمل المتلقي عبء تفسيرها بمرجعياته الخاصة ، وجاء قسم الدراما بكلية التربية بجامعة النيلين السودانية بعرض يعتمد على نص المصري "صلاح عبد الصبور" (مأساة الحلاج)، من إعداد وإخراج "الفاتح على إمام ، بعنوان (أنا هو) ، بعد إخضاعه لعمليات جراحية هدمت بنيته الدرامية وبترت أجزاء منه ، مرتكزة فقط على فكرة المثقف في مواجهة السلطة الغاشمة . وقدم فريق المعهد العالي للفنون المسرحية المصرية عرضا من عروض امتحانات الدراسات العليا ، عن نص (اللوحة) للفرنسي "يوجين يونسكو" ، وإخراج "إبراهيم السمان" ، والذى حصد معظم جوائز المهرجان ، فحصل على جائزة أفضل عرض مسرحي بمفرده ، وجائزة جمعية الكليات الفنية العربية الوحيدة ، كما حصل مخرجه وفنانيه على جوائز التميز مناصفة مع عروض أخرى ، لأفضل ممثل رئيس وأول ممثلة رئيس وأول ممثل ثان وأفضل سينوغرافيا وأفضل تقنية ، وذلك لقدرة العرض على بث الحيوية في فضاء المسرح ، وإخضاعه لرؤية النص العبثية لواقع المجتمع العربي الفوضوي ، وامتلاك صناعه لحرفية أدائية عالية .

هو بالفعل مهرجان متميز ، أتاح الفرصة لقراءة الواقع العربي المتجسد بفضاءات مسرح يحمل نبض الشباب ، وفورة عقولهم ، ورغبتهم في التعلم والحوار الخلاق ، وحلمهم في يخرجوا من مأزقهم الحالي ، الذى يخيرهم بين الطغاة والتخلف والفوضى ، نجح قائد هذا المهرجان النبيل د. "كريم عبود" في تجاوز المشاكل التقليدية للمهرجانات بحميمية وأريحية وذكاء ، ونجح معه فريق عمله من الأساتذة والطلاب والموظفين الذى أحتضن ضيوفه ومشاكلهم بحب وحدب والسعي دائم للنجاح .

مهرجانات عربية - العراق نموذجًا

مهرجان مسرح الشباب - بغداد

لم تكن بغداد وهي تقيم مهرجانها المسرحي الضخم بوسط مدينتها المضطرب، في منتصف نوفمبر ٢٠١٢، تتحدى الواقع المتردي المحيط بها فقط، بل كانت تتحدى نفسها لتثبت لذاتها قبل الآخرين أنها مازالت حية وعفيه وقادرة على استعادة ذاكرتها الخصبة وقدرتها على الحوار مع الآخر العاشق لها، وكان تحديها هذا، والذى بدا واضحا في حجم العروض المقدمة من داخل العراق وخارجه وكم المشاركين العرب في التظاهرة الكبرى، إلا نوعا من الاستجابة القوية لتحد أكبر واجهها منذ نحو عشر سنوات، عقب الغزو الأمريكي لأرضها، وبعد سلسلة من الحروب المنهكة لقواها، مازالت بصماتها جلية على البنية التحتية للحياة العامة، وعلى البنية النفسية للمواطن العراقي.

حسن عطية | مصر

فجاءت استجابتها ثقافية فنية تدرك معها أنه ليس بالاقتصاد وحده يحيا الإنسان، بل هو في أمس الحاجة للفنون والآداب لكى يحتفظ بذاكرته، ويحقق توازنه على الأرض، وتناغمه مع الآخر الذى يعيش على أرضه. لم يستنكر أحدا إقامة مهرجان مسرحي عربي ضخم على أرض الرشيد والعربات المفخخة تنفجر في كل مكان، والشوارع بحاجة للتمهيد والتنظيف، والفنادق والمسارح والجامعات أشبه بالثكنات العسكرية لا تدخلها إلا بتفتيش دقيق، وذلك لأن الوعى بأن فوضى الشارع لا يقهرها غير عقل منظم، والإرهاب الأعمى لا تنتصر عليه غير إرادة صلبة، وتنمية المجتمع لا تتم إلا بالحوار الخلاق بين الفصائل المتناحرة والآراء المختلفة، ولذا أقامت بغداد الدورة الأولى لمهرجانها المتميز للمسرح بعد سنوات من الصراع لإثبات الذات وتحدى الواقع، وخصصته لإبداع الشباب لتثبت أنها ليست بعيدة عن ثورات الشتاء العربي الغاضب، وأن الرغبة في التغيير ملحة، والسعي لتحويل هذه الرغبة لواقع عملي هو المحك لمواجهة كل محاولات إسكات الصوت الرافض للخضوع، والصارخ بالتقدم.

حضور طاغ

لم يكن غريبا أن تستقبل بغداد أكثر من مائتي مدعو عربي من خارج العراق، فضلا عن العشرات من العراقيين القادمين من

الداخل ، للمشاركة في أكبر تظاهرة مسرحية منذ سنوات طوال، امتدت منذ صباح السادس حتى مساء الثالث عشر من نوفمبر (تشرين الثاني)، بفضاءات ثلاثة مسارح وسط بغداد وهي (المسرح الوطني) والذى يتسع لنحو ألف مقعد، ومسرح (سمير أميس)، وهو دار سينما خاص أجرته وزارة الثقافة لأيام المهرجان، وقاعة (منتدى المسرح) الذى أسسه المخرج العراقي "مقداد سالم" منذ نحو ثلاثين عاما ببيت (السنك) القديم، وغردت فيها عروض من المغرب وتونس والإمارات والسودان وسوريا والأردن والجزائر ومصر وسلطنة عمان جنبا إلى جنب أربعة عروض عراقية، شاهدتها لجنة تحكيم عربية ترأسها المخرج العراقي د."سامي عبد الحميد"، وعضوية كل من الكاتب ورئيس أكاديمية الفنون المصرية د."سامح مهران"، المخرجة والممثلة التونسية "زهيرة بن عمار"، الكاتب والمخرج العراقي د."جواد الأسدي"، الأكاديمي المغربي د."أحمد الغازي"، الكاتب التونسي د."أحمد بن عامر"، المخرج الكويتي المعروف د."فؤاد الشطي"، الكاتب السوري د."أكرم اليوسف" والمخرج العراقي "حاتم عودة"، وأقيمت على مدى ثلاثة أيام ندوة نقدية وحفل توقيع ثماني كتب من مطبوعات المهرجان وهى:(قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمة) للدكتور "سامى عبد الحميد"، (النقدية المسرحية وهوامش السرد) و(أزمنة المسرح) وكلاهما للدكتور "عقيل مهدى"،(راينهارت ومسرح آحر) للدكتور "فاضل خليل"، (استراتيجية التفكيك في العرض المسرحي) للدكتور "جبار حسين صبري"، (المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد) للدكتور "محمد سيف" (جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي) ل "جبار جودي" و(مدخل إلى مسرح عادل كاظم) تقديم د. شفيق المهدى لنصين من نصوص الكاتب العراقي المعروف .

قدم مهرجان مسرح الشباب خمسة عشر عرضا مسرحيا عربيا من العراق وخارجه داخل المسابقة الرسمية، واثنين خارجها، أحدهما لتونس وهو (قصر الشوك)، الذى قدم في حفل الختام، والآخر عراقي مبتكر الصياغة من مدينة بابل بعنوان (صور من بلادي) يجمع بين فنيي البانتومايم وخيال الظل، للمخرج د."أحمد محمد عبد الأمير"، وشكلت هذه المجموعة من العروض ما يسمى في حقل البحث العلمي عينة عشوائية غير مقصود اختيارها وفق معايير مسبقة، وان كشفت عن نفسية المبدع العربي الشاب وفكره الموجه لمسرحه، بداية من عناوين مسرحياته، والتي تمهد دوما لبداية الطريق لقراءة ما أبدعه ، حيث تحمل ثلاثة عروض عناوين وتدور أحداثها في عالم فاقدي البصر: (مملكة العميان) من إقليم كردستان العراقي، والناطق باللغة الكردية صعب على العراقيين أنفسهم فهمها، و(مدينة العميان) من المغرب، ويدور حدث مسرحية (الخوصة والزور) العُمَاني داخل مجتمع العميان أيضا، كما يحمل العرض المصري اسم (ليلة القتلة)، ويغتال فيه الأبناء آبائهم، والعرض الأردني (جثة على الرصيف)التي ينوح صديق الجثة عليها لدفنها ، فتواجهه الشرطة بعنف، يدفعه للتعاون معها، والعرض الجزائري (نساء بلا ملامح)، الذى يؤكد على التغييب المتعمد للمرأة في الواقع العربي، وحصلت بطلاته النسوة الثلاث على جائزة أفضل ممثلة أولى (بسعدي صورية وآمال بن عمرة ونادية علي الحسنات)، وينشغل عرض عراقي وآخر سوداني بموضوع الجسد ، فيحمل الأول عنوان (تذكر أيها الجسد)، ويرفع الثاني عنوانا ملغزا (عرض غير قابل للنقد وجسد غير قابل للتشريح)، ويتعلق العرض السوري (مولانا) بعالم التصوف الميتافيزيقي، ويعبر عرض عراقي بعنوانه عن الشعور بحالة (فقدان) في المجتمع، ليتصل به عرض عراقي آخر يوصل مشاهديه بعنوانه أيضا إلى ضرورة أن يحمل كل واحد (باسبورت) الخاص لمغادرة الوطن بعد الكفر به.

اللايوتوبيا

رغم ما توحى به عناوين المسرحيات ، واعتمادها في الدراسات الحديثة كمدخل مهم لتفسير الأعمال الفنية والأدبية، كما أن المثل السائر يقول دوما أن "الخطاب يكشف عنه عنوانه"، فأن موضوعات العروض المقدمة ، وسبل صياغاتها الجمالية ، ومحتوياتها الدلالية ، تصب دوما في تيار الاهتمام بالمسرح كصورة مرئية شديدة التكثيف والحيوية ، يتحول معها فضاء المسرح لعالم ساحر من الكلمات المسموعة والحركات المرئية والموسيقى التي تتجاوز حدود التصويرية لتصبح عنصرا فاعلا ودالا في العرض المسرحي ، ويبدو واضحا الاعتمام بلغة الجسد المتراوحة بين تأكيد المعنى بالحركة التعبيرية ، وإضافة دلالات جديدة على المعاني المخبوءة في ثنايا الحوار المنطوق ، والاكتفاء بصورة أساسية بلغة الجسد عن الحاجة لكلمات منطوقة ، فتحل الصورة محل الكلمة ، ويغيب النص المؤلف لصالح العرض المرئي . كما تسرى في هذه العروض روح الإحباط وفقدان الانتماء للأوطان ، التي ثار الشباب وفقد حياته وعيونه لتغيير واقعه المتردي وتحقيق حلمه في الانعتاق

من الإحباط والتشرذم، ولم تمنحه هذه الأوطان في ظنه ؛ أو هذه الأنظمة التي سرقت ثورته في التفسير الدقيق، ما هب ثائرا من أجله، وهو أمر شديد التعقيد، حيث تقوم الثورات دوما لتوقظ الأحلام، وتنعش الذاكرة، وتوثق العقول بالأوطان، وتماهي الذات بالموضوع، فيتغنى المبدع بالتغيير القادم بالأرض الخضراء والصناعة الثقيلة وحضور الفنون التشكيلية والأوبرالية بكل قرية عربية، وهو ما لم يحدث مع الثورات الجديدة، سواء نزل شبابها للشارع وغير صورة الحاكم، أو تعلقت أفئدته بالحكومات الوطنية الجديدة .

لهذا لم يتعلق الشباب بأية مدن فاضلة، بعد أن تحطمت أماله في مدنه المهشمة، وغاب حلمه في يوتوبيا بديلة، بعد أن غام الحلم ذاته، وتجلى ذلك في العرض العماني (الخوصة والزور) للكاتب "موسى البلوشي" ومخرجه "يوسف البلوشي"، والذى يدور حدثه داخل (عرشان) أي بناء من الخوص ، ألقى بمجموعة من مرضى العشى الليلى إليه، وتم عزلهم تماما داخله، ليس فقط برغبة من عزلوهم، بل والأهم برضاء المعزولين أنفسهم، وقبولهم الحياة بعيدا عن ضوء الشمس، قبولا للفكر الذى يرى أن تعرضهم لضوء الشمس يحرق أجسادهم، وأن الريح قد تنقل -كما يقال- المرض من الأجساد المحترقة لبقية أبناء حيهم .

يتفجر الحدث الدرامي بدخول شخص غريب على المكان، كما هو معتاد في الدرامات المعروفة، يحمل أفكارا متحررة من الخرافة، ويعمل على تثوير وعي الراضين بالعمى والعزلة، لكنه يفقد حياته في نهاية المسرحية، بيد قائد العميان، والذى لا يقف عند قتل المثقف الحداثي، بل ويقتل كل زملائه بالعرشان هش البناء.

ليلة القتلة

نتيجة صادمة ، وأن تعلق العرض بحلم من خارج الدراما، بإسقاط نتفا ضوئية على الموتى من أعلى، تشير لوجود ضوء الحياة خارج هذا الفضاء المغلق على موتاه، وجمهوره الملامس للممثلين في قاعة العرض الصغيرة ، لكنها نتيجة مشابهة لنتيجة العرض المصري (ليلة القتلة) للكاتب الكوبي "خوسيه تريانا"، وإخراج "تامر كرم"، وحصلت ممثلته الأولى "جيسي عادل" على جائزة أفضل ممثلة ثانوية، والذى يبدأ بلعبة قتل الأبناء لوالديهم ، وينتهى بتأكيد هذا القتل، تأكيدا لهذا الرغبة العارمة التي فجرتها ثورات الغضب الشتوية العربية بنفوس الأجيال الشابة تجاه الأجيال التي قادت المسيرة قبل هذه الثورات ، وولدت شعورا بحتمية إنهاء وجود هذه الأجيال تحت مسمى الحرس القديم، بمن فيهم مثقفيهم الثوري، الذى عجز في المسرحية العمانية عن مواجهة الأفكار البالية، واستسلم بسهولة للموت على يد قائد الأسلاف.

تخلص العرض العماني من البيت القديم الهش وناسه، بعصى الزعيم الأعمى، وأغتال العرض المصري الآباء، وأجتاح الطوفان العالم - يبدو أنه العربي وحده - في العرض التونسي المتميز فكرا وصياغة (طواسين)، والحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وجائزة أفضل ممثل رجال أول "نادر بلعبد" عن تجسيده البارع لدور "السهروردى"، والمؤسسة رؤيته على فكرة فانتازية يتخيل صاحبيها الكاتب "إبراهيم بن عمر" والمخرج "حافظ خليفة" أن العالم قد انفجر، أو أجتاحه طوفان مجهول، ولم يبق على اليابسة.

وبداخل أحد الكهوف غير أربعة رجال، دون نساء، فالواقع العربي يعمل على تهميش المرأة بهدف تغييبها كاملة حتى في المدن المتخيلة، كما لن يبقى على هذه الأرض - كما يبدو في أفق توقعات الشباب - غير العقل الصوفي، المنشغل بالروحانيات، والمتمثل بتنويعاته الداخلية في الرجال الأربعة: الصوفي المصلوب وصاحب مبدأ الحلول "الحسين بن منصور الحلاج" والشيخ المقتول صاحب نظرية الإشراق "شهاب الدين السهروردى"، والأندلسي سلطان العارفين "محيي الدين ابن عربي" وزعيم القرامطة "حامد بن قرمط"، القادمين من القرون الرابع والخامس والسادس الهجريين (الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر الميلاديين) لكى يجدوا أنفسهم كأهل الكهف يعيشون زمن غير زمنهم، لكنهم بدلا من أن يعودوا لقبورهم لعدم قدرتهم على مسايرة الزمن الجديد، كما في مسرحية "توفيق الحكيم" (أهل الكهف)، يصرون على أن يصنعوا جمهوريتهم القادمة ، في صورة يوتوبيا من الفكر الميتافيزيقي، تتحول بسخرية الكوميديا السوداء إلى (لايوتوبيا)أو مدينة فاسدة دون أية فضيلة من فضائل المدن التي تخيلها الفلاسفة على مدى العصور.

الرجال الأربعة قادمون بفكر نبذه الواقع، وان جاءوا من أزمنة مشابهة لزمننا، أزمنة كادت خلالها أن تتمزق مجتمعاتها على الأرض العربية مذهبيا وسياسيا، وغاب عنها التسامح

الفكري، وتصادم المعقول مع المنقول، وتفجر صراع لا مجدى بين السنة والشيعة، ونقل الرجال الأربعة أفكار ذاك الزمان لزمنهم الراهن، الذى أنتهى وجوده المادي على الأرض بفعل طوفان مفترض، وحاولوا أن يمثلوا بأفكارهم القديمة إيديولوجيات معاصرة، فبدا "الحلاج" رمزا للعقل الصوفي المدافع عن الإنسان العربي وحقه في حياة روحانية صافية وسط صراعات حضارية قاتلة للروح، وتجلى "السهروردى" نموذجا للعقل المهمش والغارق في عوالم افتراضية تفصله عن عوالمه المادية، وبرز "أبن عربي" وجها للعقل المتحرر الرافض للتطرف الديني، وجسد "ابن قرمط" المثقف المغترب والمدان لا لشيء سوى تحريكه للعقل الساكن، وإيمانه بالاجتهاد والتفكير الحر.

عرض ممتع للعقل والوجدان، تتدفق فيه اللوحات التشكيلية لتصنع عالما زاخرا بالدلالات المرئية والسمعية، ويجوس وسط شخصياته الأربع شيطانا برداء وشعر أحمرين، يفجر الأفكار، ويناقشها، ويمنح الكهف السحري الحركة، محولا المدينة الفاضلة القادمة لمدينة يغيب عنها العقل، وتسرى فيها روح الانعزال والتقوقع، فتفقد شرعيتها، كما تفقد حقها في الحياة العادلة والمتقدمة.

الرحيل عن الوطن

يأخذنا عرض (باسبورت) العراقي للكاتب "حيدر جمعة" والمخرج "علاء قحطان"، والحاصد لجوائز أفضل عرض مسرحي، وأفضل مخرج، وجائزة نقابة الفنانين العراقيين، يأخذنا لعالم شباب اليوم المعاصر والواقعي، شباب أقلقه الفساد، وحطمه الصراع على السلطة، وهز إيمانه بالمجتمع خلافات مذهبية، فكفر بالوطن، وقرر الرحيل عنه، فعانى من جواز سفره المثار حوله الشكوك في كل دولة من دول العالم. بدأ العرض بأربعة من الشباب يحملون حقائبهم ، يغادرون أرض الوطن، ويحكون في مستطيلات ضوئية تفصلهم عن بعضهم البعض حكاياتهم مع هذا الوطن، وتجمعهم مساحات ضوء عامة، سرعان ما ينفصلوا في تشكيلات جمالية تكشف عن عزلة كل واحد منهم داخل ذاته، واغترابه داخل وطنه، يذكروك في المشاهد الأولى بعرض (حقائب) التونسي للمخرج "جعفر القاسمي"، والحاصل على جائزة أفضل عرض مسرحي في آخر دورات مهرجان القاهرة الدولي أكتوبر ٢٠١٠، وأثار الانتباه في الدورة الثالثة لمهرجان الهيئة العربية للمسرح ببيروت في يناير ٢٠١١، غير أنك سرعان ما تكتشف اختلاف الموضوع والهم، ويأخذك العرض الجديد لآلام الشباب العراقي الذى مزقته أنظمة استخدمت كلمة الوطن وسيلة لتمرير أهدافها، فحارب دفاعا عن الوطن، وصبر من أجل الوطن، وقتل شهيدا ليشرب غيره كأس الوطن، فأختلط أمامه الأمر، ولم يعد قادرا على الفصل بين الوطن الساكن بأعماقه، والأنظمة الهاتكة لعرض الوطن وعقله ، فغام المستقبل أمامه، وضاع الحلم، وأنتهى العرض بإصراره على الرحيل، بعد أن أضيف للأربعة الأوائل أربعة آخرون، وغيرهم كثر.

كم هو أمر مثير للدهشة، ولكنها الدهشة التي يكشف عنها واقع مختل، فبغداد تواجه الفوضى والخلل بالمسرح، وشبابها وشباب العرب يأتيها واقفا على المسرح لا ليتصدى للفوضى والخلل ، بل ليعلن استسلامه لهذا الفوضى، وهروبه من هذا الخلل بالرحيل خارج المكان، أو قتل من فيه، والموافقة على غياب الشمس، حتى المخلص المثقف الذى كانت تنتظره الأجيال القديمة، وتطالبه بألا ينسى سيفه حين يعود، غاب هو الآخر، بعد أن خسر معركته على الأرض، واستسلم مجتمعه للفكر الميتافيزيقي.

ومع ذلك فمازلت أرى أن الإبداع في ذاته نوعا من مواجهة الذات حتى لا تضيع وسط الفوضى غير الخلاقة التي تجتاح عالمنا العربي، ومازلت أرى أن بغداد والقاهرة وتونس ودمشق والكويت وكل المدن العربية بحاجة للمهرجانات المتحاورة، وللإبداع الخلاق، وللشخصيات المملوءة بالأمل كي تنقذ نفسها بالفن الراقي، وتخرج شبابها من حالة الإحباط ليعدل من مسار هباته الثورية لصالح هذا المجتمع المشتاق للتغيير.